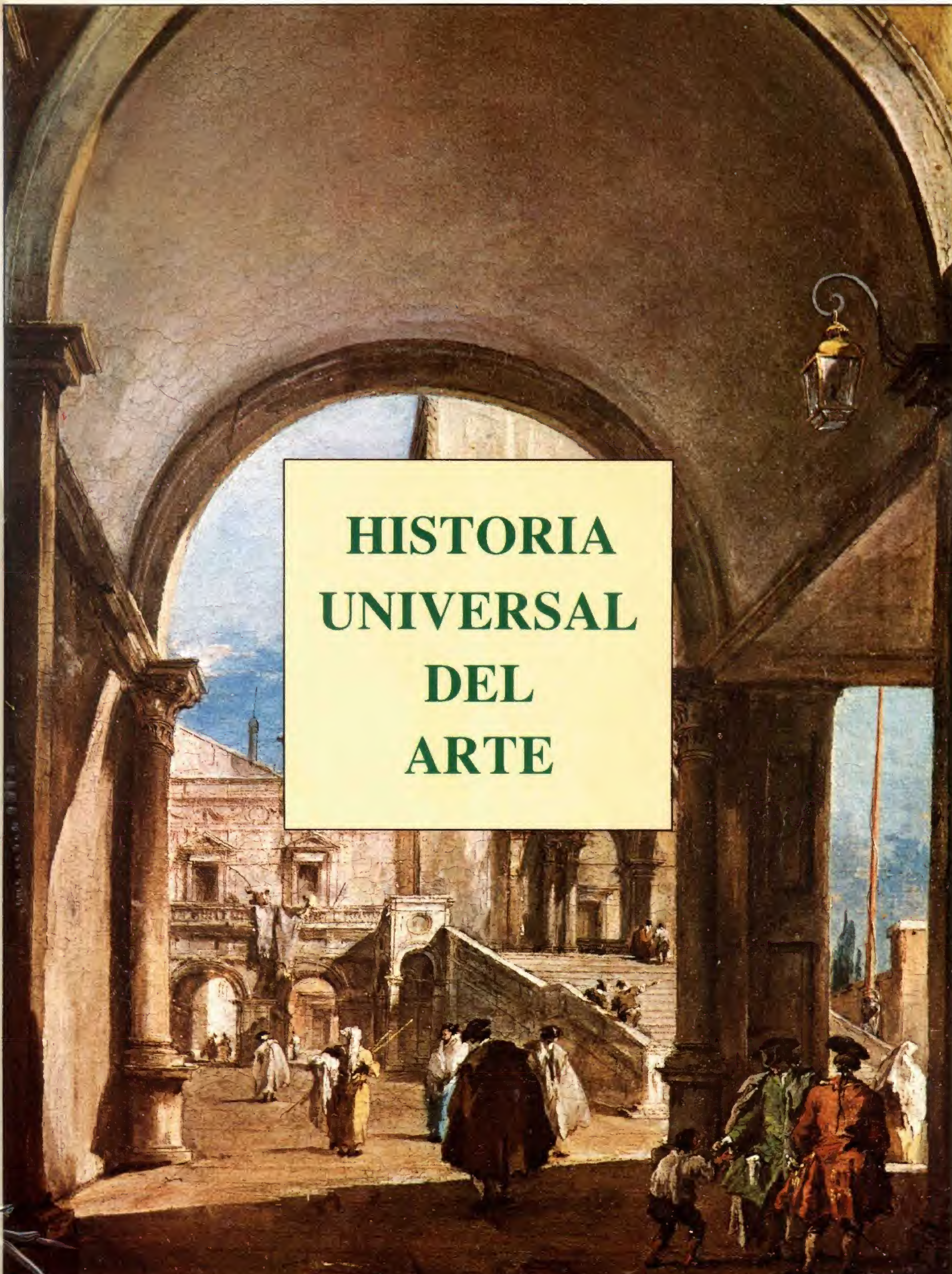
HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE







HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE



Pórtico junto a la plaza del palacio (Guardi). National Gallery, Londres.

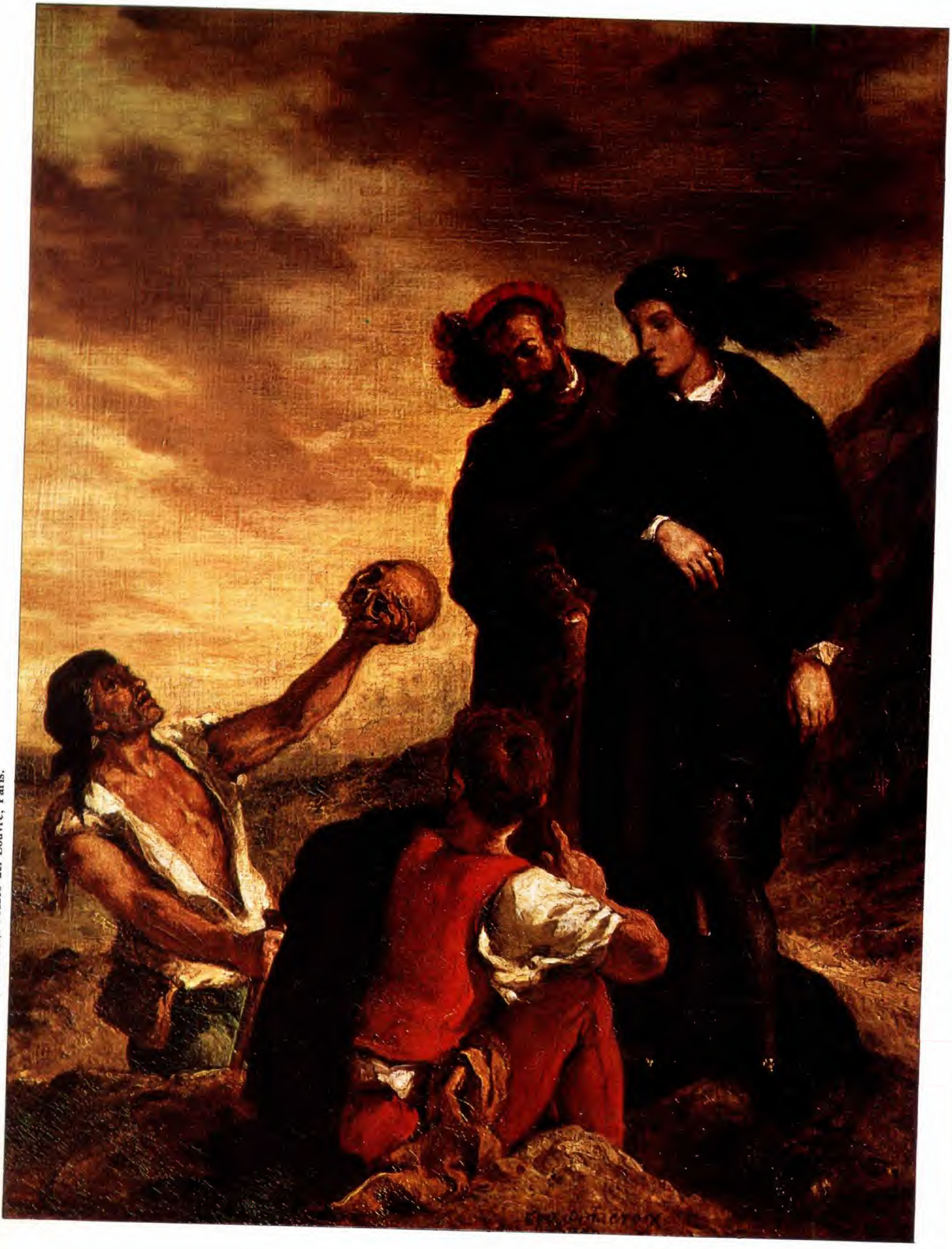


La vendimia o el otoño (Goya). Museo del Prado, Madrid.

HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE

Volumen 10

sarpe



Hamlet y Horacio en el cementerio (Delacroix). Museo del Louvre, París.

Esta obra es una realización de la División Grandes Obras de SARPE

Redacción

Coordinan la obra:
Juan San Miguel, Fernando Olmeda y Carmen Martínez-Ortiz Rey
Diseño:
Anita Sand.
Maquetación:
Belén Cela.
Documentación:
Lucía Sánchez, Archivos Gráficos de SARPE
En portada:
Jardín de la casa del pintor (Fortuny). Museo del Prado, Madrid.

Edita

SARPE (Sociedad Anónima de Revistas, Periódicos y Ediciones), Pedro Teixeira, 8. Madrid-20

Printed in Spain - Impreso en España
Imprime: Alvi, Industrias Gráficas, S.A. - Manuel Luna 13 - 28020 MADRID
ISBN: 84-499-7483-6 (tomo X). ISBN: 84-499-7272-8 (obra completa D.L.-M-27074-1984



Bodegón (Juan Gris). Colección Philips, Washington.

CONTENIDO

El Volumen X de la Historia Universal del Arte continúa el diccionario biográfico de artistas comenzado en el volumen anterior, abarcando las letras D, E, F, G y H hasta la familia Herrera. Siguiendo la línea del diccionario, en este volumen se analizan en profundidad —entre otras— las personalidades y obras de Salvador Dalí, el genial pintor surrealista ampurdanés; del maestro neoclásico J.-L. David; del gran dibujante impresionista francés Degas; de Eugène Delacroix, pintor de escenas impregnadas de romanticismo; del escultor florentino Donatello; de uno de los primeros grabadores de la historia del arte, Alberto Durero; de los creadores de la escuela de pintura flamenca, los hermanos Van Eyck; del último pintor rococó francés, J.-H. Fragonard; del paisajista romántico alemán Friedrich; de Paul Gauguin, pintor francés que descubrió Oceanía a Occidente; de Giotto di Bondone, precursor del Renacimiento italino; de Vincent Van Gogh, el genial loco holandés; y de uno de los pintores más universales, Francisco de Goya.

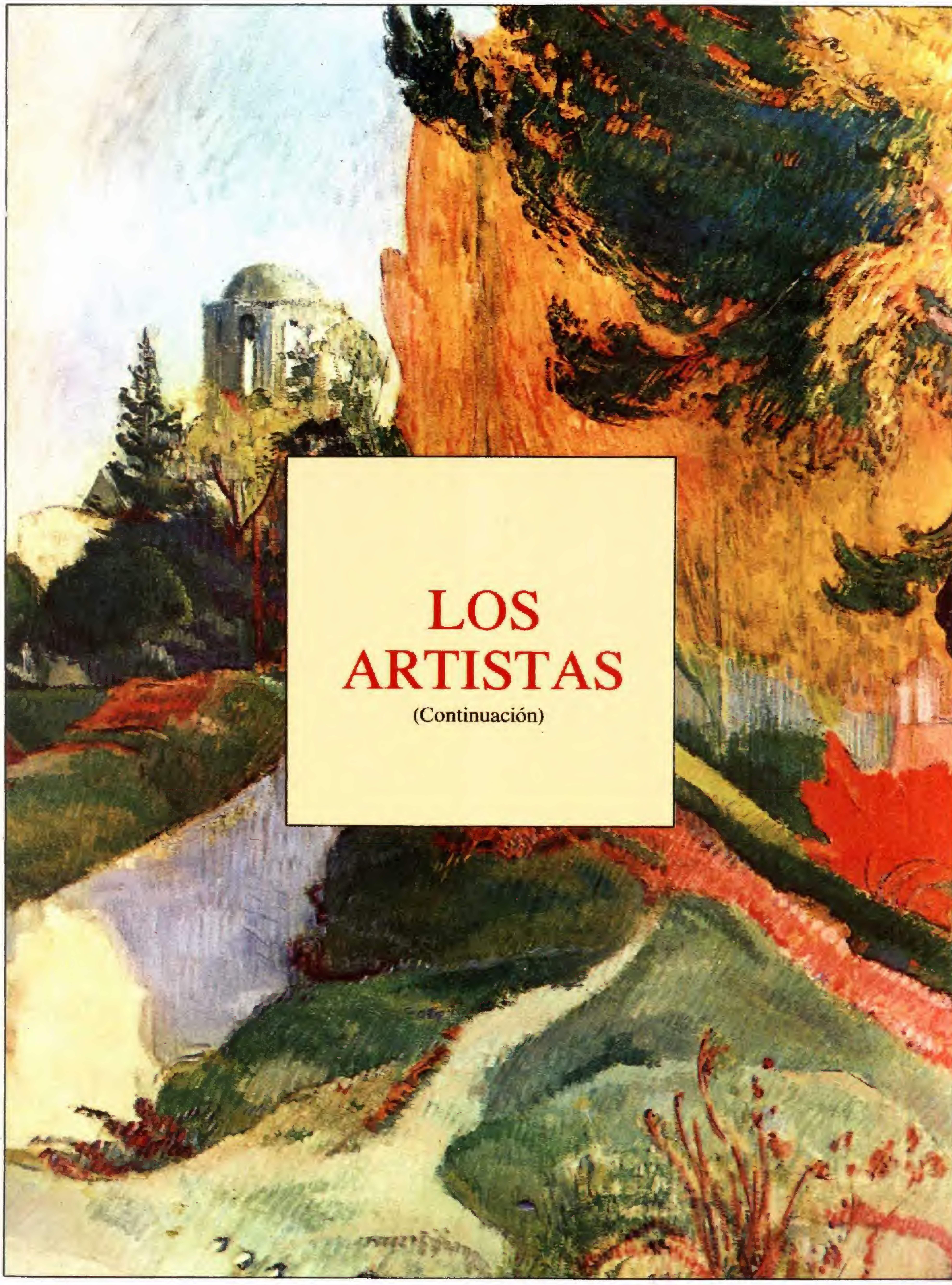


Flores (Fortuny). Museo del Prado, Madrid.



LOS ARTISTAS

(Continuación)



Les Alyscamps (Gaugin). Museo del Louvre, París.



D

Daddi, Bernardo c. 1280-1348

El pintor florentino Bernardo Daddi pintó a la manera de Giotto entre c. 1312 y 1345. En 1328 firmó un tríptico (actualmente en los Uffizi, Florencia) de *La Madonna con los Santos Mateo y Nicolás*. Otras obras importantes son sus frescos de la capilla Pulci Beraldi, en la Santa Croce, Florencia (1324). Su conocimiento del estilo de Lorenzetti hizo que esos frescos, aunque decididamente giottescos por lo macizo de los cuerpos y por lo característico de los ropajes y los sombreados, contengan elementos también del estilo sienés: tonalidades más intensas y una riqueza mayor de detalles.

Dalí, Salvador 1904-

El pintor y escritor español Salvador Dalí fue, en un momento determinado, miembro del movimiento surrealista. Habiendo nacido en Figueras, estudió en la Escuela de Bellas Artes de Madrid. En sus pinturas de mediados de la década de 1920 se advierte la influencia de Carrà y de De Chirico, así como la del surrealismo. En 1928, en España, junto con su contemporáneo Luis Buñuel, hizo la película *Un perro andaluz*, que fue objeto de una entusiasta acogida en París por parte de los surrealistas. A partir de entonces, Dalí dividió su tiempo entre España y Francia.

En obras tales como *Placeres iluminados* (1929; Museum of Modern Art, Nueva York), Dalí empleó un estilo meticulosamente terso de *trompe-l'oeil*; creó un sistema de sombreado que permitía obtener una luminosidad alucinadora y unas perspectivas escorzadas muy notables. Esto contribuyó al resurgimiento del ilusionismo en la pintura surrealista a fines de la década de 1920. Las fantasías sexuales neuróticas y los miedos personales plasmados por Dalí en estos cuadros (a menudo mediante simbología freudiana) reafirmaron la convicción surrealista de que el arte debe ser decididamente autorrevelador. Durante los años 1929 y 1930 Dalí se dedicó a poner a punto su «método crítico-paranoico», que aplicó tanto a sus pinturas como a su crítica del arte. Este método exigía capacidad para percibir analogías inesperadas entre las formas y los objetos; así, por ejemplo, la cara de Mae West es también una habitación amueblada (*Mae West*, c. 1936; Art Institute of Chicago).

En 1930, Dalí y Buñuel hicieron la clásica película surrealista: *La edad dorada*. Durante esta década, Dalí fue la cabeza del culto surrealista por los objetos, pero los recursos

Salvador Dalí: *Retrato de Gala o El Angelus de Gala*; óleo sobre madera; 32,4 × 26,7 cm.; 1935. Museo de Arte Moderno, Nueva York.



Bernardo Daddi: *El encuentro de San Joaquín y Santa Ana en la Puerta Dorada*; témpera sobre panel; c. 1340. Uffizi, Florencia.



Salvador Dalí: *Aparición de un rostro y de una fuente de fruta en una playa*; óleo sobre tela; 1938. Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut.

sensacionalistas de que se valía para promocionarse, así como sus coqueteos con el fascismo, hicieron que en un momento dado fuera expulsado del movimiento. Desde la Segunda Guerra Mundial ha trabajado en un estilo que imita a Vermeer (1632-75) y a Meissonier (1815-91). Sus cuadros son la expresión de sus fantasías eróticas y religiosas, así como de su obsesión por el paisaje catalán, por su esposa, Gala, y por sí mismo.

Daliwes, Jacques
fl. comienzos del siglo XV

Sólo sabemos de este excelente dibujante que firmó con el nombre de Jacques Daliwes el primero de una serie de dibujos sobre doce paneles de boj que actualmente se encuentran en Berlín (Öffentliche Wissenschaftliche Bibliothek, Lib. pict. A. 74). Es indudable que se trataba de un artista de primera línea, tal vez de origen franco-flamenco, pero buen conocedor de las tendencias italianas. Un perfil de mujer que se encuentra en la National Gallery of Art de Washington, atribuido anteriormente a Pisanello, se parece muchísimo a uno de los dibujos de Daliwes de la serie de Berlín, y muy bien podrían ser ambos de la misma mano. En los paneles hay temas religiosos y animales, así como cabezas; desde el punto de vista iconográfico son realmente osados y es probable que hayan sido realizados como libro de modelos.

Dalmau, Luis fl. 1428-61

El artista español Luis (o Lluis) Dalmau nació en Valencia. En 1428 era pintor oficial de la ciudad y de Alfonso V de Aragón. Entre 1431 y 1436 estudió con Jan van Eyck en Brujas. La obra que ha llegado hasta nosotros, el *Retablo de los concejales,* indica una síntesis de la experiencia flamenca con el gótico internacional de Cataluña. Los cinco concejales de Barcelona aparecen dispuestos junto a la Virgen, San Andrés, Santa Eulalia y ángeles, de una manera que recuerda el retablo de Van Eyck en Saint-Bavon. En esta obra, tanto el paisaje como los edificios y el tratamiento del detalle y de la dimensión atestiguan sus orígenes flamencos. El estilo de Dalmau tuvo cierta influencia en Castilla y en León, y también en toda Cataluña.



Vincenzo Danti: *El honor triunfando sobre la falsedad*; mármol; c. 1561. Museo Nazionale, Florencia.

Danti, Vincenzo 1530-76

El orfebre y escultor italiano Vincenzo Danti nació en Perugia, donde se matriculó como orfebre en 1548. Su escultura más antigua es una figura monumental de bronce del *Papa Julio III en su trono* erigida en el exterior de la catedral de Perugia (1553-1556). Entre 1557 y 1573 Danti trabajó como escultor en la corte de Cosimo I, gran duque de Florencia. Su obra maestra de esta época fue un grupo de bronce que se encuentra en el baptisterio y que representa la *Decapitación de San Juan Bautista* (1571). En esta y en todas sus demás obras, las figuras aparecen grácilmente alargadas y en poses de ballet características de la escultura de la época manierista. Para los Médicis hizo una estatuilla de bronce de *Venus Anadiomenes* para el studiolo del Palazzo Vecchio, Florencia (c. 1537), y un relieve narrativo de grandes dimensiones que representa a *Moisés y la serpiente de bronce* (actualmente en el Museo Nazionale, Florencia) para el altar frontal de la capilla privada de la familia. Danti talló también mármol durante la década de 1560 (por ejemplo, *El honor triunfando de la falsedad* y el *Duque Cosimo I*; ambos en el Museo Nazionale de Florencia). En 1567 publicó un tratado sobre la proporción. Después de 1537 se retiró a Perugia, donde fue honrado como académico. La escultura de Danti tiene una delicadeza de detalles y una elegancia de líneas que recuerda a la de muchos otros orfebres dedicados más tarde a la escultura, como Ghiberti y Cellini.

Daret, Jacques c. 1404-70

Jacques Daret fue un pintor flamenco de Tournai. Entre 1427 y 1432 fue aprendiz de Robert Campin, un artista que muchos eruditos identifican con el Maestro de Flémalle. Rogier van der Weyden fue uno de los compañeros de estudios de Daret. En 1434 le encargaron a éste que pintase un retablo para Saint Vaast, Arras. Existen cuatro paneles que se consideran obra suya. Están divididos entre los Staatliche Museen, Berlín, París (Musée du Petit Palais) y Nueva York (Pierpont Morgan Library). Estos son sus únicos cuadros existentes documentados, si bien una *Anunciación* (Musée d'Art Ancien, Bruselas), copiada del retablo de Mérode del Maestro de Flémalle, también le ha sido atribuida. También produjo diseños para tapices, festivales (entre ellos la boda de Carlos el Atrevido, 1468) y es probable que también haya iluminado manuscritos.
Los paneles de Saint Vaast, con sus abruptas perspectivas y sus detalles naturalistas ornamentales, recuerdan las convenciones usadas en los tapices de Tournai y de Arras. Tanto la prueba documental como las obras que se conservan permiten suponer que el talento de Daret fue, fundamentalmente, el de un artista decorativo.

Daswanth c. 1550-84

El notable talento y la trágica vida del pintor mogol Daswanth lo convirtieron, ya en su propia época,



Jacques Daret: *La Circuncisión*; tabla del retablo de Saint Vaast; c. 1434. Musée du Petit Palais, París.

Charles-François Daubigny: *Puesta de sol en las riberas del Oise*; óleo sobre tela; 39 × 67 cm.; 1865. Louvre, París.

en una figura legendaria. Hijo de un palanquinero, su interés imperioso por dibujar incluso en las paredes atrajo la atención del emperador mogol Akbar (1556-1605). Akbar dispuso que el joven estudiase arte con Abd al-Samad. Daswanth pronto llegó a la cima de su profesión y en todas partes era admirado como el pintor más grande de su época. Pero era persona melancólica que sufría frecuentes ataques de depresión y a una edad temprana se quitó la vida. A pesar de su fama artística, sigue siendo una figura oscura. El único cuadro que conocemos que haya sido realizado totalmente por su mano está en el *Tuti-nama* (Cleveland Museum of Art). Otras obras suyas fueron resultado de una colaboración artística. Sin embargo, unas 30 obras de carácter turbulento contenidas en el *Razm-nama* (Museo de Maharajá Sawai Man Singh II, Jaipur) llevan la inconfundible huella de su estilo apasionado y expresionista.

Daubigny, Charles-François
1817-78

Charles-François Daubigny fue un pintor paisajista y grabador francés. Estudió bajo la dirección de su padre, un paisajista de segundo orden, y se trasladó a Italia en 1836. Al comienzo de su carrera se dedicó a la obra gráfica, volviendo a la pintura sistemática al aire libre durante



la década de 1850. Su *Villerville-sur-Mer* (1864-72; Hendrik Willem Mesdag Museum, La Haya) fue pintada totalmente ante el motivo, rompiendo con la costumbre tradicional de acabar las obras en el estudio. Sus temas favoritos eran apacibles escenas acuáticas pintadas desde su embarcación estudio en los ríos más importantes de Francia (por ejemplo, *Mujeres lavando en el Oise*, 1859; Louvre, París). Fue uno de los precursores más importantes de los impresionistas, y al igual que ellos fue criticado por pintar sólo una «impresión» de la naturaleza.

Daucher, familia siglos XV y XVI

Los escultores Adolf Daucher (c. 1460-1523/4) y su hijo Hans (c. 1485-1538) trabajaron en Augsburgo. El retablo de la capilla de Fugger que allí se encuentra (acabado antes de 1518) suele atribuirse a Hans, pero podría tratarse de una colaboración entre padre e hijo. El grupo de figuras de piedra que componen *Cristo sostenido por la Virgen, San Juan y un ángel*, situado en la parte superior del altar, es uno de los primeros grupos exentos que se encuentran en el diseño de retablos en el norte. Las escenas de la Pasión que están más abajo muestran el talento de Hans para la escultura en relieve, que también se ve en la obra posterior que realizó para la familia Habsburgo, y entre la cual se halla *El encuentro de Carlos V y su hermano Fernando* (posterior a 1518; Pierpont Morgan Library, Nueva York).

Daulat siglo XVI

Daulat, artista musulmán de la corte del emperador Akbar (1556-1605), se destacó durante el reinado de Jahangir (1605-27), pero su actividad continuó incluso durante el período de Shah Jahan (1627-56). Jahangir tenía una elevada opinión de él y le encargó un retrato para incluirlo en el *Khamsa* (Dyson Perris Collection). A su vez, Daulat hizo bocetos diminutos de cinco pintores de su época incluidos en el álbum *Gulshan* (Biblioteca del palacio de Gulistán, Teherán). Sus obras se encuentran en el *Akbar-nama* (Victoria and Albert Museum, Londres), en el *Babur-nama* (Museo de la India, Delhi), en el *Iyar-i-Danish* y el *Shah-Jahan-nama* (Royal art Collection, Windsor) y en la colección Rothschild (París).



Honoré Daumier: *La diligencia de primera clase;* crayon y acuarela sobre papel; 21 × 30 cm.; c. 1858-60. Walters Art Gallery, Baltimore.

Daumier, Honoré 1808-79

Honoré Daumier fue un importante litógrafo y pintor francés. Sus litografías constituyen valiosos documentos para la historia política y social de este período, y sus cuadros, muy poco apreciados durante su vida, son tenidos actualmente en gran estima.
Asistió brevemente a un estudio académico antes de aprender litografía. Las revoluciones de 1830 y 1848 le dieron la oportunidad de expresar sus sentimientos republicanos en sus caricaturas. En otras épocas, la censura lo dejó relegado a la sátira social (incluso lo encarcelaron en 1833 por criticar al Gobierno). A mediados de la década de 1840 se fue interesando cada vez más por la pintura, aunque siguió produciendo litografías para ganarse la vida. Sus contemporáneos lo conocieron, sobre todo, como artista gráfico, ya que en su vida sólo expuso seis cuadros en exposiciones oficiales.
Durante la década de 1830, entre sus caricaturas políticas —publicadas en los periódicos *La Caricature* y *Le Charivari*— figuraron *Gargantúa* (1831), una caricatura mundana del corrupto Gobierno de Louis-Philippe, y la famosa *Rue Transnonain 14 April 1834* (1834), en la cual abandona el estilo satírico para mostrar las patéticas repercusiones de una matanza de civiles por parte del ejército.
En 1836, Daumier empezó una serie sobre el personaje inventado de Robert Macaire, que personificaba la argucia de la sociedad comercial. Produjo varias series importantes de litografías en la década de 1840, por ejemplo, *Historia Antigua* (1842), un libelo del neoclasicismo. Sus blancos eran a menudo la pomposidad y la cursilería, como en la serie *Hombres de justicia* (1845-8), donde las amplias togas y el contraste del blanco con el negro de las vestimentas de la profesión permiten notables efectos pictóricos. Inventó el personaje de Ratapoil, del cual hizo incluso una escultura de bronce (1850; Louvre, París) para satirizar a los bandoleros faltos de escrúpulos de Napoleón III.
Daumier participó en el concurso para una figura alegórica de la República en 1848. Quedó en undécimo lugar, pero nunca terminó el cuadro, cuyo boceto se encuentra actualmente en el Louvre, de París. Las obras que realizó en esta época tienen cierta influencia de Rubens, por ejemplo *El molinero, su hijo y el asno* (c. 1848-9; Burrell Collection, Glasgow). Varios de los cuadros de Daumier se inspiraron en acontecimientos de la época, como *El levantamiento* (c. 1848; The Phillips Collection, Washington, D. C.). Otros son escenas de la vida diaria, por ejemplo, *El carruaje de tercera clase* (1863-5; National Gallery of Canada, Ottawa). La naturaleza escultórica de su dibujo se puede apreciar en *La lavandera* (1863-4; Louvre, París).
Daumier pintó a menudo payasos y acróbatas (por ejemplo, *Saltimbanqui*, c. 1855-60, París) y escenas teatrales (por ejemplo, *Crispín y Scapin*, 1858-60; Louvre, París). *Don Quijote y Sancho Panza* (c. 1870; Courtauld Institute Galleries, Londres) es

un grupo de pinturas sobre este tema realizadas en el estilo suelto y caligráfico de sus últimos años. Sus pinturas no poseían el grado de acabado que esperaban sus contemporáneos, pero tienen una calidad evocadora que se debe a esa imprecisión que les da para nosotros un atractivo particular. Daumier se vale de una línea indecisa y quebrada, de modo que los contornos se vuelven indefinidos por la luz circundante, a la manera impresionista.

David, Gerard 1460-1523

El pintor flamenco Gerard David nació en Oudewater, cerca de Gouda. Es posible que se haya formado bajo la dirección de su padre, Jan, o de Geertgen tot Sint Jans. En 1484 entró en el gremio de pintores de Brujas, del cual llegó a ser decano en 1501. En 1496 se casó con Cornelia Coop, una miniaturista hija del decano del gremio de orfebres. David fue aceptado como miembro del gremio de Amberes en 1515, pero antes de 1519 se encontraba de regreso en Brujas, donde murió.

Después de la muerte de Memling (1494), la posición de David como principal artista de Brujas quedó fuera de toda duda. Si bien muy pocas obras suyas pueden identificarse por documentos, hay gran número de cuadros que se le atribuyen. Muchos de ellos fueron producidos, indudablemente, por su taller, pero se conservan suficientes cuadros autógrafos como para reconstruir su carrera artística con cierto detalle. El estilo inicial de David, según puede verse en el *Cristo clavado a la Cruz* (c. 1480-5; National Gallery, Londres), revela un realismo brutal que lo vincula a la obra de Hugo van der Goes (c. 1436-82) y, de una manera más general, a la tradición holandesa. Para cuando pintó el tríptico de 1498, *La justicia de Cambises* (Museo Estatal, Brujas), el tenso dramatismo de su estilo de los primeros tiempos se había amortiguado notablemente, por más que la representación del injusto juez Sisames en el acto de ser desollado vivo en el panel izquierdo

Jacques-Louis David: *Las sabinas*; óleo sobre tela; 386 × 520 cm.; Louvre, París.



está hecha con una objetividad atroz. Debido a la doble función de la obra, como tema narrativo y como grupo retratístico disfrazado, las dos composiciones resultan inevitablemente sobrecargadas y algo faltas de coherencia visual.
Poco después pintó *Bernardinus Salviatis y tres santos* (c. 1501; National Gallery, Londres), de concepción mucho más monumental. La pomposa elegancia de las cuatro figuras principales implica un estudio profundo de la obra de Jan van Eyck (c. 1390-1441). Esta impresión se hace más honda a medida que el estilo de David va evolucionando. Su *Boda mística de Santa Catalina* (c. 1505; National Gallery, Londres) es una composición centralizada de cinco figuras enormes estrechamente reunidas en torno a la forma, simplemente articulada, de la Virgen y el Niño. Por comparación, la *Virgen y el Niño con santos* de Rouen (Musée des Beaux-Arts), de 1509, es igualmente simétrica, pero mucho menos estática.
El arte de David llega a un punto culminante con el tríptico de Brujas, aproximadamente de la misma época, *El Bautismo de Cristo* (Museo Estatal). En esa pintura se combina la exquisita variedad de detalles y la sensibilidad de la técnica con una monumentalidad de diseño sorprendente, en un estilo que se parece muchísimo al de la generación fundadora de la pintura holandesa primitiva.
En las últimas producciones de David se advierte una dualidad muy clara. Sus muchas variaciones de *La Virgen y el Niño con cuenco de leche* (ejemplos en los Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruselas; Galleria di Palazzo Bianco, Génova) están impregnadas de una plácida domesticidad. En cambio, una pintura como la *Crucifixión* de Génova (Galleria di Palazzo Bianco) indica que también era capaz de producir composiciones dramáticas de absoluta simplicidad. Si bien David fue, sin lugar a dudas, el último de los grandes maestros del estilo holandés del siglo XV, no sería correcto clasificarlo como un artista anticuado.

David, Jacques-Louis 1748-1825

Los comienzos de la carrera del pintor francés Jacques-Louis David siguieron unas pautas muy conocidas. Nacido en París, hizo su aprendizaje inicial en el estudio de un pintor de éxito, terminando su educación en la Academia Francesa de Roma.
A su regreso a Francia pasó a ser uno de los exponentes más destacados del neoclasicismo. Ocupó cargos oficiales tanto durante el período revolucionario como durante el imperio, desempeñando un papel especialmente activo en el primero. Durante toda su vida fue muy solicitado también como pintor de retratos. Exiliado tras la Restauración de 1815 por su constante apoyo a Napoleón, pasó los diez años restantes de su vida en Bruselas, donde pintó algunas obras destacadas.
La Francia en la que se formó David estaba madura para la revolución, tanto política como artística. El estilo rococó de la generación precedente —cuyo ejemplo más acabado es la obra decorativa, sentimental y a veces manifiestamente erótica de François Boucher (1703-70) y de Fragonard (1732-1806)— estaba en decadencia. Ya se estaba produciendo una reacción en las pinturas de artistas como el maestro de David, Joseph-Marie Vien, que preconizaba un retorno a las tendencias más clásicas del arte francés, especialmente en las plasmadas por Poussin en el siglo XVII. Además, empezaban a estar de moda teóricos como J. J. Winckelmann que hacía hincapié en la belleza y, sobre todo, en la corrección del arte de la antigüedad griega y romana. Al mismo tiempo, los arqueólogos sacaban a la luz antigüedades que afectaron profundamente la concepción que tenían los artistas de épocas pretéritas.
David fue avanzando lentamente hacia el estilo que habría de convertirlo en el pintor francés con mayor influencia de su época. Su *Antíoco y Estratónice* (1774; Musée de L'École Supérieure de Beaux-Arts, París) ganó el Prix de Rome, dándole derecho a permanecer cuatro años en Italia a expensas del Gobierno francés. El estilo de tendencia clasicista, que habría de dominar el arte francés bajo el liderazgo de David, ya se manifiesta en su tema, pero todavía se insinúa marcadamente el rococó en lo compacto de la composición y en la búsqueda deliberada de colores bonitos. Los cinco años que David pasó en Roma entre 1775 y 1780 y que dedicó al estudio de los monumentos y esculturas antiguos, así como de las obras del Renacimiento y del Barroco, hicieron nacer en él la convicción de que era necesario cambiar hacia un enfoque más rigurosamente clásico.
De vuelta a Francia, David reunió finalmente todos los elementos asociados con el neoclasicismo en su *Juramento de los Horacios* (1785; Louvre, París), al que un crítico de la época describió como «el cuadro más bello del siglo». El fondo es tan despejado y rígido como un teatro griego; las figuras de los guerreros, tan firmes en su porte como en su terminación, están dispuestas en planos más bien paralelos que superpuestos. El cuadro es un claro exponente de la «noble simplicidad y apacible grandeza» preconizadas por Winckelmann. A menudo se ha dicho que esta obra prenunció la Revolución. Por disparatado que esto parezca, el hecho es que el propio David no tardó en verse implicado cuando estallaron las hostilidades en 1789. Como miembro de la Asamblea Nacional, en 1793 votó por la muerte del rey y se unió a la facción más extremista,encabezada por Maximilien Robespierre. Su apoyo a este grupo provocó su encarcelamiento en 1795, pero afortunadamente no estuvo encerrado mucho tiempo. Toda su obra de este período demuestra su participación, ya fuese en la organización de festivales destinados a celebrar los hechos revolucionarios, ya en la realización de obras como el *Juramento del juego de pelota* (1791; William Hayes Fogg Museum of Art, Cambridge, Massachusetts). Repitiendo en sus gestos el *Juramento de los Horacios*, la obra abre nuevos caminos al mostrar gran número de figuras fácilmente identificables que participan en un importante acontecimiento de la época.
Los retratos muestran otro aspecto de la obra de David. A menudo tienen un carácter intimista, incluso cuando están realizados en gran escala, como es el caso de *Lavoisier y su esposa* (1791; Metropolitan Museum, Nueva York). Su excelente *Muerte de Marat* (1793; Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruselas) es mucho más que la mera representación de un hombre conocido y admirado por David. Está concebido casi al modo de un icono, glorificando al revolucionario que ha sido asesinado en el baño por sus convicciones.
La retratística siguió siendo un elemento importante en el arte de David a lo largo de toda su vida, y asumió una importancia renovada en sus relaciones con Napoleón Bonaparte, de quien David dijo que era «su héroe». Napoleón no entendía nada de arte, pero, reconocedor de la fama de David, quiso tenerlo



Degas: *El ensayo de ballet*; óleo sobre tela; 85 × 75 cm.; 1875. Louvre, París.

a su servicio para cumplir su propósito de propagar su imagen a lo largo y ancho de Europa. El primer encargo que recibió David de Napoleón fue *Bonaparte cruzando el paso del San Bernardo* (1800; Versalles), muy diferente de la sombría *Muerte de Marat* en cuanto a su concepción. Esta última, pintada en amortiguadas tonalidades de verde y marrón, carece absolutamente del esplendor que irradia el retrato del ambicioso y victorioso cónsul y general. Bajo el régimen napoleónico, cuando David llegó a *Premier Peintre* del emperador, no dejó totalmente de lado su primer amor por la pintura clásica. Sin embargo, como puede verse por *Leónidas en las Termópilas* (Louvre,

París), elaborado una y otra vez entre 1800 y 1814, este estilo no pudo competir con la brillantez de la realidad contemporánea. Esta obra, que representa a un grupo de guerreros condenados de antemano a la derrota, está en total discordancia con la época. Como el propio Napoleón le dijo: «Pierde el tiempo pintando a perdedores».
Las dos enormes obras que pintó David para conmemorar la coronación de Napoleón, *La coronación de Josefina* o *Le Sacre* (1808; Louvre, París) y la *Distribución de las águilas* (1810; Versalles), constituyen logros muy superiores. En este caso, David se inspira más en la escuela flamenca, especialmente en Rubens, que en la antigüedad. Llegó incluso a visitar Bélgica para estudiar las obras flamencas *in situ* antes de ponerse a pintar sus cuadros, ya que tuvo que adecuar su concepción a las variables exigencias del inseguro emperador, excesivamente ansioso por que tanto él como su séquito apareciesen favorecidos. Sin embargo, a pesar de las dificultades, estas obras no tienen parangón en lo que se refiere a mostrar, si no la realidad de la vida de la época de Napoleón, sí la gloria que pretendía evocar.
Con la Restauración, David se vio en una situación insostenible. Fiel a Napoleón, se negó a firmar su juramento de lealtad al nuevo monarca, Luis XVIII, y se vio obligado a partir hacia el exilio, viviendo en Bruselas hasta su muerte. Allí siguió pintando y se mantuvo en contacto con sus alumnos de antaño.

Degas 1834-1917

Hilaire-Germain-Edgar de Gas (que firmó sus obras como «degas» o «Degas» después de 1870) fue el gran dibujante de su tiempo. Rivalizó en maestría con su héroe, Ingres, y creó formas pictóricas de atrevida originalidad dentro de sus escenas de la vida de la época.
Degas nació el 19 de julio de 1834, en París. Sus padres eran ambos descendientes de franceses emigrados: su padre provenía de Nápoles y su madre de Nueva Orleáns. Pero a pesar de varios viajes a Italia durante su adolescencia y de una visita a un tío que vivía en Nueva Orleáns, visita que tuvo lugar en 1873, Degas no dejó de ser en ningún momento un parisino. Sus temas más importantes fueron tomados de la vida de París. Es cierto que llegó a pintar una obra maestra en los Estados Unidos, *La lonja del algodón en Nueva Orleáns* (1873; Musée des Beaux-Arts, Pau), pero no se encontraba cómodo allí, ya que, como él mismo dijo: «Uno saca su arte de lo que conoce bien».
El padre de Degas era banquero, director de la sucursal en París de la empresa familiar; cuando Edgar manifestó que prefería la pintura a las leyes, recibió una pensión que le permitió vivir con independencia de todo reconocimiento o protección académica. No fue hasta después de 1875 cuando sacrificó la mayor parte de su herencia para salvar de la bancarrota a su hermano Achille, que tuvo que ganarse la vida como artista profesional.
Su independencia financiera acentuó su temperamento solitario y aristocrático. Jamás presentó obras al Salón después de 1870. Aunque fue amigo íntimo de Manet y miembro fundador de la *Société Anonyme des Artistes, Peintres, Sculpteurs, Graveurs*, conocida más tarde como los Impresionistas, jamás fue un verdadero impresionista. Su predilección por los grupos de figuras situados en interiores lo coloca al margen de los impresionistas, si bien su paleta cada vez más brillante y su interés por lo transitorio lo acercan a ellos.
Aunque conoció a Manet en 1862, Degas se mostró reacio a tratar temas contemporáneos. Sus primeras composiciones se inspiraron en la Historia, y entre ellas figuran obras como *Semíramis fundando una ciudad* (Louvre, París), *Jóvenes espartanos ejercitándose* (National Gallery, Londres) y *La hija de Jefté* (c. 1861-4; Smith College Museum of Art, Northampton, Massachusetts). Cada uno de estos cuadros fue construido sobre la base de minuciosos estudios preliminares de corte académico. El único cuadro histórico que expuso por ese entonces fue *Escenas de guerra de la Edad Media* (1865; Louvre, París), en el Salón de 1865. Sus imágenes inquietantes de arqueros montados dirigiendo sus lanzas contra mujeres desnudas provocaron la admiración de Puvis de Chavannes, pero en general pasaron inadvertidas.
Tampoco llamó la atención el único tema moderno que expuso en el Salón. Se trataba de *El jockey caído* (1866; colección privada), que, a pesar de estar basado en cuidados dibujos, a la manera tradicional, era una composición de grandes dimensiones que nada tenía de convencional.
A excepción de unos cuantos cuadros, por lo general pequeños, sobre el tema de las carreras de caballos, Degas no se aproximó de una manera directa a los temas modernos durante la década de 1860. Comenzando con una enorme tela, *La familia Bellinni* (1858; Louvre, París), en la que está representada la familia de una tía suya que vivía en Florencia, pintó una brillante serie de retratos en los cuales sus modelos aparecían en complejos interiores, combinando así caracterizaciones sutiles y cuidadas con composiciones originales, incluso extravagantes.
Una de las primeras es *Mujer con crisantemos* (1865; Metropolitan Museum, Nueva York). *Madamme Camus* (1870; National Gallery, Washington D. C.) aparece destacada sobre una pared dorada que domina la composición, creando un arabesco abstracto que recuerda los grabados en madera japoneses.
Sin embargo, ya por entonces Degas empezaba a buscar temas modernos, e hizo una lista de sus posibles motivos en un cuaderno de notas. Entre los primeros estudios de este tipo estaba *La orquesta de la Ópera de París* (1868-9; Louvre, París). Esta composición fue creada a partir de retratos entre los cuales había uno del compositor Chabrier. Las cabezas de los músicos forman una compleja y apretada configuración, mientras que el espectáculo principal (los bailarines) se reduce a una franja de piernas y de tules en la parte superior de la tela.
A las bailarinas se les concedió su merecida importancia en la serie de estampas de ensayos de ballet pintadas durante la década de 1870, por ejemplo, la *Clase de baile en la Escuela de Ballet de la Ópera* (1872; Louvre, París).
Se trata de las obras más notables de la carrera de Degas. Sin embargo, ninguna es de grandes dimensiones, y algunas son decididamente pequeñas, por ejemplo *El vestíbulo* (1872; Metropolitan Museum, Nueva York, tiene 19 × 27 cm.), y en todas los colores son apagados. En muchos

Edgar Degas: *Amigos del pintor en el escenario*; pastel; 79 × 55 cm.; 1879. Museo del Louvre, París.







sentidos se trata de obras tradicionales cuyos antecedentes deben buscarse en Watteau (1684-1721) y en Hogarth (1697-1764), pero al mismo tiempo son totalmente originales. En los ensayos de ballet encontró Degas una curiosa mezcla de encanto y de tedio, de gracia y de torpeza, donde las figuras se agrupaban de una manera accidental, de acuerdo con el ritual y con la repetición. En los desnudos salones de ensayo, con sus grandes espejos y ventanales, descubrió perspectivas extrañas: un mundo en el que se mezclaban los sueños y la monótona realidad. Después de la guerra franco-prusiana de 1870, a Degas empezó a faltarle la vista, y en la década de 1880 abandonó las dimensiones reducidas de sus primeras escenas de ballet. Empezó entonces a experimentar con una variedad de medios, especialmente el pastel. Entre sus motivos figuran las carreras de caballos, los teatros, las lavanderas, los molineros, los cafés y los cabarets. Pero hubo dos temas que hizo especialmente suyos: el ballet y una mujer en el tocador. Sobre estos temas hizo pasteles de brillantez casi abstracta, evidenciando marcadamente la influencia del arte japonés.
En sus series de mujer bañandose hay imágenes que son a un tiempo íntimas y anónimas, primeros planos, pero abstractos y objetivos. En este sentido, difieren de una manera absoluta de los muchos monotipos que hizo de escenas de burdel, llena de gracia obscena y de una luz que constituyen un brillante complemento a la economía del diseño japonés. En los últimos años de su vida se quedó casi totalmente ciego, y en 1912, cuando tuvo que abandonar el estudio que había usado durante tantos años, apiló sus cuadros y no volvió a trabajar. Se le solía ver recorriendo con paso majestuoso las calles de París hasta poco antes de su muerte, que tuvo lugar en 1917, a la edad de 83 años.

Eugène Delacroix: *Retrato de Chopin*; óleo sobre lienzo; 45 × 38 cm.; 1838. Museo del Louvre, París.

Eugène Delacroix: detalle de *Matanza en Quíos*; tamaño total, 422 × 352 cm.; Louvre, París.

Delacroix, Eugène 1798-1863

El mayor pintor francés de la primera mitad del siglo XIX fue Eugène

Delacroix, considerado en general como el jefe de la escuela romántica, opuesta al neoclasicismo de Ingres. El empleo emotivo del color, la subordinación relativa de la línea y la llamativa composición que caracterizan la obra de Delacroix contrastan con la insistencia de Ingres en el dibujo y en la composición estática cuidadosamente equilibrada. El público y muchos críticos consideraron a Delacroix un iconoclasta indiscriminado: hubo de esperar hasta 1857 para ser elegido miembro del Instituto. Fue su séptimo intento, y tuvo que soportar muchas críticas adversas. Sin embargo, su personalidad no presentaba grandes diferencias respecto a la de los jóvenes y turbulentos románticos que se reunieron en torno a Victor Hugo. Su carácter distante y aristocrático se advierte en su *Autorretrato* (1835-7; Louvre, París).

Nació en 1798, en el seno de una familia de la alta burguesía (si bien parecen existir pruebas de que fue hijo natural de Talleyrand), y recibió una educación netamente clásica. En 1816 ingresó en el estudio de Pierre-Narcisse Guérin, un distinguido neoclasicista. Allí conoció a Géricault, que ejerció sobre él una profunda influencia. Visitó Inglaterra en 1825 y Marruecos en 1832. Después de su regreso recibió numerosos encargos importantes de temas decorativos a través de sus amistades en los círculos oficiales. En 1855 lo hicieron comandante de la Legión de Honor, y también expuso treinta y cinco obras en la Exposition Universelle. Murió en 1863. Baudelaire, su más ferviente y perspicaz defensor, escribió un artículo necrológico sobre él: «L'Oeuvre de Delacroix».

La balsa de la medusa, de Géricault (1819; Louvre, París), sirvió de inspiración a Delacroix para su *Dante y Virgilio cruzando la Estigia* (1822; Louvre, París), primer cuadro que presentó a un Salón y que despertó la admiración de todos. En este caso, el color todavía está próximo al de Géricault, caracterizándose por una paleta predominantemente terrosa y por un marcado claroscuro. Pero el cuadro muestra también el empleo expresivo del color, que incrementaría en una etapa posterior de su carrera.

La influencia de Constable, cuyos cuadros vio en París en 1823, determinó una innovación decisiva en el estilo de Delacroix. En el Salón de 1824 expuso Delacroix su *Matanza en Quíos* (Louvre, París). Se cree que retocó el cuadro valiéndose del sistema de Constable, que consistía en agregar manchas de pintura de diversos colores al primer plano para animar la superficie y para unificar la composición por medio de la armonía cromática.



Robert Delaunay: *Ritmo 579*; óleo sobre tela; 145 × 113 cm.; 1934. Colección privada.

La matanza de Quíos y *Grecia expirando sobre las ruinas de Missolonghi* (1827; Musée des Beaux-Arts de Bordeaux) ilustran temas inspirados por la guerra griega de independencia, por la que se interesó por influencia de Byron. *La muerte de Sardanápalo* (1827; Louvre, París) representa un tema tomado de Byron y, al igual que *La matanza de Quíos,* personifica el interés romántico por lo exótico y por el sufrimiento. La composición de *Sardanápalo* tiene una gran animación, presentando líneas barrocas, diagonales de gran fuerza. Se vale de rojos y dorados vibrantes para subrayar la naturaleza violenta de la escena.

En los cuatro años que siguieron a su visita a Inglaterra, las obras principales de Delacroix tomaron temas de la literatura inglesa: *El asesinato del obispo de Lieja* (1829; Louvre, París) se basó en sir Walter Scott, y *La ejecución del dux Marino Faliero* (1827; Wallace Collection, Londres), en Byron. El tratamiento de este último presenta una marcada influencia de Bonington (1801-28), mientras que el *Retrato del barón Schwitter* (1827; National Gallery, Londres) revela la influencia de sir Thomas Lawrence (1769-1830), a quien Delacroix conoció en su viaje a Londres. La revolución de 1830 brindó a Delacroix inspiración para su *Libertad conduciendo al pueblo* (1831; Louvre, París), donde se combina el idealismo con una descripción vívida y realista.

En su visita de 1832 a Marruecos, Delacroix descubrió que los árabes, con su porte, su vestimenta y su estilo de vida, representaban un vínculo con el mundo antiguo. Su natural dignidad contrastaba con la fría formalidad de las representaciones que hacían los neoclásicos de los griegos y romanos. Para sus bocetos marroquíes recurrió a las técnicas inglesas de acuarela de sus amigos Bonington y Thales Fielding, en un intento de plasmar la frescura de sus impresiones.

La intensidad de la luz del norte de África agudizó sus observaciones sobre la interacción de la luz y del color en la naturaleza. Aplicó estos descubrimientos a *Mujer de Argel* (1834; Louvre, París), modificando los colores locales de acuerdo con la intensidad de la luz que cae sobre ellos y valiéndose de los contrastes entre colores complementarios. De este viaje surgió toda una serie de cuadros, entre ellos *Boda judía*

en Marruecos (1841; Louvre, París) y *El sultán de Marruecos rodeado por su corte* (1845; Musée des Augustins, Toulouse).
Los encargos decorativos más importantes que recibió Delacroix bajo el reinado de Louis-Philippe fueron el Salon du Roi (1833-7) y la biblioteca (1834-47) del Palais Bourbon, la biblioteca del palacio de Luxemburgo (1841-6), una *Pietà* que se encuentra en Saint Denis du Saint Sacrement (1843), un techo de la Gallerie d'Apollon en el Louvre (1849-51), el Salon de la Paix d'Hôtel de Ville (1851-3; destruido) y la Chapelle des Anges en Saint Sulpice (c. 1856-61). Las obras están concebidas según las normas de la pintura barroca tradicional, pero, dentro de este marco de referencia, Delacroix hizo considerables progresos en cuanto a la utilización del color. Le preocupaba mucho la luminosidad. Por eso redujo la cantidad de negro en su obra y empezó a usar una capa básica de pintura blanca.
La teoría del color de Delacroix provenía de dos fuentes: la observación atenta de la naturaleza y las teorías científicas de la interacción del color, por ejemplo las de Eugène Chevreul. En el cuadro de Delacroix *Entrada de los cruzados en Constantinopla* (1841; Louvre, París) hay un empleo sistemático de contrastes de colores complementarios que puede advertirse en los estandartes que portan los cruzados. Contrariamente a lo que hacía Ingres, que ocultaba sus pinceladas, Delacroix hacía que se viesen. En su obra de madurez, por ejemplo *La justicia de Trajano* (1840; Musée des Beaux-Arts de Bordeaux), desarrolló esta técnica, valiéndose de un estilo de pincelada quebrada para animar la superficie del cuadro.
A lo largo de su carrera, Delacroix produjo algunos cuadros de caballete de gran colorido y vivacidad. Entre ellos figuran muchos cuadros de animales (por ejemplo, la *Cacería del león*, 1855; Musée des Beaux-Arts de Burdeos), escenas de la vida árabe (por ejemplo, *Fanáticos de Tánger*, 1831; Jerome Hill Collection; Nueva York), y temas tomados de la historia medieval y de la literatura (por ejemplo, *Hamlet y el enterrador*, 1839; Louvre, París). Pintó muchos retratos muy logrados, por ejemplo el de *Chopin* (1836; Louvre, París), el de *Paganini* (1831; Phillips Collection, Washington, D. C.) y el de *Jenny Leguillou* (1840; Louvre, París).

Delaunay, Robert 1885-1941

El pintor francés Robert Delaunay entró como aprendiz de un diseñador de decorados teatrales en 1902. Comenzó su carrera de pintor en 1904, pero en su obra se advirító en todo momento su preocupación por las características del diseño.
No tardó en adaptarse a las prácticas tradicionales. Antes de 1905 ya pintaba con grandes manchas de color brillante a la manera de los fauves. En 1908, bajo la influencia del cubismo, su color se atemperó momentáneamente, pero pronto lo reintrodujo de una manera prismática, fracturada.
Una obra importante, *La Ville de Paris* (1912; Musée d'Art Moderne de la Ville de París), es una demostración de la por entonces popular idea de la «simultaneidad» tal como la había anunciado el filósofo francés Henri Louis Bergson. Tanto Delaunay como los futuristas italianos explotaron esta idea, que sostiene que el mundo causa una impresión sobre la conciencia a modo de sensaciones efímeras, comprendidas de una manera intuitiva. En *La Ville de Paris*, Delaunay no se preocupó por pintar París tal como se veía, sino tal como se siente minuto tras minuto; señaló la velocidad y la presión de la vida en una gran ciudad mediante formas superpuestas y fragmentadas entre las que figuran un puente de hierro y la torre Eiffel. Se concebía la «simultaneidad» como una descripción especialmente apropiada de la vida moderna, y Delaunay pintó una serie de vistas del París contemporáneo que transmitían una sensación de urgencia y de movimiento, por ejemplo *El equipo de Cardiff* (1912-13; Van Abbe Museum, Eindhoven).
Después de 1912, este dinamismo se transformó en una forma rítmica más regular: formas rectangulares de la serie *Fenêtres*, y circulares en los *Discos*. Algunas de estas pinturas podrían considerarse abstractas, pero contienen un elemento insistente de simbolismo cósmico. La brillantez de la luz y del color está subrayada por el «contraste simultáneo», un efecto de yuxtaposiciones espacio-temporales —que intentaron Michel Eugène Chevreul, Toulouse-Lautrec y Seurat en el siglo XIX— en el cual el color es un elemento primordial. Delaunay

Paul Delvaux: *Venus durmiendo*; óleo sobre tela; 173 × 199 cm.; 1944. Tate Gallery, Londres.



y los hermanos Duchamp combinaron el color fauve con las formas cubistas en penetrantes vistas simultáneas del mismo objeto, ya fuese al mismo tiempo o en momentos sucesivos.
En 1912, Apollinaire dio una conferencia en una exposición de la obra de Delaunay en Berlín; allí denominó «orfismo» al estilo del artista.
Tuvo una gran repercusión sobre el grupo alemán *Der Blaue Reiter* —Franz Marc, Auguste Macke y Vassily Kandinsky— y también sobre Paul Klee, Fernand Léger y Marc Chagall.
En 1910 Delaunay se casó con la artista rusa Sonia Terk. Ésta usaba el orfismo como base de un estilo de decoración. Delaunay estuvo desde 1914 hasta 1921 en España y Portugal. Tras su regreso a París, su obra se volvió envarada y perdió espontaneidad. Pintó grandes decoraciones murales como la *Ville de Paris* (1925; Exposición de Artes Decorativas, París) y un gigantesco *Ritmo* en el Salón del Aire para la Exposición Internacional de París de 1937.

Delvaux, Paul 1897-

El pintor belga Delvaux estuvo vinculado a los surrealistas, aunque jamás fue realmente un miembro del movimiento. Tras estudiar arquitectura en Bruselas empezó a pintar, trabajando en un comienzo en un estilo derivado de los impresionistas. En 1936 experimentó la influencia transformadora de De Chirico y de Magritte, y después de eso su obra no sufrió demasiadas modificaciones. Sus pinturas características son ilusionistas en cuanto al estilo y oníricas en lo que a las imágenes se refiere: mujeres total o parcialmente desnudas, observadas a veces por hombres respetablemente vestidos, se desplazan de una manera silenciosa e inexpresiva entre decorados arquitectónicos irreales. Estas escenas, superficialmente serenas, están impregnadas de una atmósfera de tensión sexual amortiguada.

Demuth, Charles 1883-1935

El pintor nortemaricano Charles Henry Demuth nació en Lancaster, Pennsylvania. Desde su infancia tuvo siempre una salud muy frágil. Estudió en la Academia de Bellas Artes de Pennsylvania (1905-10) y visitó Europa en dos ocasiones (1907-8; 1912-14), entrando en contacto con Gertrude Stein y su círculo. Tuvo oportunidad de ver el arte de Cézanne y de los fauves, que influyeron sobre su estilo. Su medio favorito fue la acuarela. Fue un pintor ecléctico, que tomó elementos tanto del cubismo como del expresionismo. En sus acuarelas más logradas se combina un sentido simplificado del espacio con un delicado dominio del color, aunado a una acusada y abierta percepción de la atmósfera.
Demuth tenía una cierta predilección



Maurice Denis: *Retrato de Yvonne Lerolle*; óleo sobre tela; 170 × 109 cm. Colección privada.

por los temas circenses y por los bodegones, pero también fue ilustrador, por ejemplo, de dos narraciones de Henry James, *The Turn of the Screw* (1918-19) y *The Beast in the Jungle* (1919-20). Paralelamente a su obra más naturalista cultivó también un estilo basado en el cubismo que él aplicó a temas urbanos como calles y fábricas. Su obra más famosa, el cuadro al óleo de 1928 conocido como *Vi el número cinco en oro* (Metropolitan Museum, Nueva York), corresponde a esta modalidad más abstracta que a menudo despierta analogías con la obra de Lyonel Feininger (1871-1956).

Denis, Maurice 1870-1943

El artista y teórico de arte francés Maurice Denis fue miembro fundador del grupo de pintores conocidos como nabis. Fue el portavoz más destacado de la generación que siguió los pasos de Gaugin, Émile Bernard y Cézanne. Habiendo nacido en Granville, pasó casi toda su vida en Saint-Germain-en-Laye, en las afueras de París. Después de asistir al Licée Condorçet, donde conoció a los futuros artistas Vuillard y K.-X. Roussel, Denis se unió a la Académie Julian en 1888. Allí conoció a Paul Sérusier, Pierre Bonnard y Paul Ranson, y en el otoño de 1888 pudo observar los resultados de la lección de simbolismo que da Sérusier en *El talismán* (1888; Colección de J. E. Denis, Saint-Germain-en-Laye). Este cuadro actuó como catalizador para los jóvenes estudiantes de arte. Denis y sus amigos se unieron en un grupo revolucionario al que bautizaron con el nombre de «nabis», que significa profetas. Postulaban el rechazo de tres cosas: la representación fotográfica de la naturaleza en la pintura, la utilización de temas anecdóticos triviales y la creencia en la superioridad de la pintura de caballete. Además creían en la unidad de las artes y en la misión seria y reveladora de las mismas para proclamar la existencia de una idea.

Denis, con ayuda de Sérusier, dio forma a este programa de reforma artística en dos artículos titulados «Définition du Néo-Traditionnisme» en la publicación periódica *Art et Critique* (agosto, 1890). Este fue el primero de una serie de escritos teóricos sobre arte, entre los cuales el más importante fue *Théories*, publicado en 1912.

El equivalente pictórico de este programa puede encontrarse en la obra de Denis *Taches de Soleil sur la Terrase* (1890; Colección de D. Denis, Saint-Germain-en-Laye). Bajo la influencia de Gauguin, Bernard, Puvis de Chavannes y los grabados japoneses, sólo el título de la obra ayuda al espectador a percibir la línea de árboles que se van perdiendo a la derecha del panel mientras proyectan sus sombras rojas a través del sendero anaranjado.

La partida de Gauguin hacia Tahití en 1891 produjo un vacío en la dirección del movimiento de los nabis que, tal como lo recordaría más tarde Denis, llenaron volviéndose hacia la literatura. Como respuesta a este cambio, Denis produjo entre 1891 y 1898 algunos diseños «sintetistas» de escenografía, vestuario y programas para el simbolista *Théâtre de l'Oeuvre*, fundado por su amigo, el actor y empresario Lugné-Poë. Empezó a dedicarse también a la ilustración de libros, con resultados tan radicales como su pintura y sus escenografías. Estaba convencido de que una ilustración «debe encontrar la forma de decoración sin servilismo hacia el texto», y lo encontró en dibujos como los que hizo para su *Voyage d'Urien*, de André Gide (1893; Librairie de l'Art Indépendant, París), donde creó «un bordado de arabescos en la página, un acompañamiento de líneas expresivas».

Durante la década de 1890, Denis estuvo tres veces en Italia. Frente a las tradiciones clásicas de la Roma antigua y del Renacimiento fue modificando gradualmente su estilo nabis naturalista, bidimensional, y adoptó el vocabulario más decididamente clásico en su cuadro *Jeux Aquatiques* (1908, colección privada).

La producción de Denis abarcó tanto los cuadros de caballete como las series decorativas. Su temática consiste en representaciones de miembros de su familia como participantes o actores en escenas de la Biblia (por ejemplo, *Sinite Parvulos*, 1900; colección privada). Denis era un católico convencido. Creía que sus dotes artísticas debían estar al servicio de la Iglesia. Realizó numerosas series decorativas para iglesias (por ejemplo, *La glorification de la Croix*, 1898-9; College de la Sainte-Croix, Le Vésinet), y como respuesta al peligroso estado en que se encontraba el arte religioso de la época, fundó el Atelier d'Art Sacré en 1918, junto con el artista Georges Desvallières. Este Atelier emprendió la decoración completa de interiores de iglesias, incluyendo frescos, retablos y vitrales, como puede admirarse en la iglesia de Perret, Notre-Dame de Raincey, París (1922-3).

Denny, Robyn 1930-

El pintor británico Robyn Denny nació en Abinger, Surrey, en 1930. Estudió en la Saint Martin's School of Art (1951-3) y en el Royal College of Art (1953-7). En 1966 representó a Gran Bretaña en la Bienal de Venecia y en 1973 fue el artista vivo más joven a quien jamás se haya dedicado una exposición retrospectiva en la Tate Gallery de Londres. Sus cuadros de grandes dimensiones de fines de la década de 1950 acusan la influencia del expresionismo abstracto, y se le incluyó en la exposición «Situation» (1960). Pero al mismo tiempo iba creando un estilo rectilíneo de aristas muy marcadas. Esto lo llevó a composiciones simétricas en las cuales una «imagen» centralizada, que comprendía franjas y más tarde bloques de color, aparecía sobre un fondo coloreado. A fines de la década de 1970, los cuadros se volvieron asimétricos y con menos colores.

Derain, André 1880-1954

El pintor francés André Derain nació en Chatou. Pronto ocupó un lugar destacado en París después de estudiar en la Académie Carrière (1898-9) y en la Académie Julian (1904), y en 1905 le hizo un contrato el marchante de arte Ambrose Vollard. Fue uno de los miembros más atrevidos del grupo fauve, en el cual estaban Matisse, Vlaminck, Braque y Marquet. Las series de paisajes realizadas por Derain entre 1905 y 1907 están vigorosamente pintadas con toques de colores intensos aplicados de una manera rápida y unidos por composiciones espontáneas y fuertes que se combinan para dar expresión dramática al espacio pictórico (por ejemplo, *Westminster Bridge*, 1906; colección privada). No tardó en abrirse a nuevas posibilidades y fue el primero del grupo fauve que pensó seriamente en utilizar el arte etnográfico como fuente, si bien se dice que Vlaminck fue el iniciador de la moda de coleccionarlo. Posteriormente, su naturaleza impresionable le llevó a caer bajo la influencia de Picasso, Braque y Cézanne. La exposición póstuma de éste, realizada en 1907,



André Derain: *El artista y su familia en el estudio del artista*; óleo sobre tela; 116 × 89 cm.; 1920-1. Pierre Matisse Gallery, Nueva York.

le hizo replantearse el tratamiento de la estructura y del espacio (por ejemplo, *Puente Viejo de Cagnes*, 1910; National Gallery of Art, Washington, D. C.).
Después de 1912, en sus cuadros se advirtió una fusión de los estilos cubista y neoclásico. Después de su primera exposición individual de 1918,en la Gallerie Paul Guillaume de París, empezó a predominar el neoclasicismo, lo cual redundó en una pérdida de entusiasmo. Derain recibió el Primer Premio de la Carnegie International en Pittsburgh en 1928 por *La Chasse*. También trabajó como ilustrador e hizo dibujos para el libro de Apollinaire *L'Enchanteur Pourrissant* de 1909, así como ilustraciones para muchos otros escritores y poetas, especialmente durante los años transcurridos entre una y otra guerras mundiales.

Desiderio de Settignano
c. 1428-64

El escultor italiano Desiderio nació en la ciudad de las canteras, Settignano, cerca de Florencia. Al igual que los hermanos Rossellino, Desiderio provenía de una familia de canteros en cuyo seno aprendió el oficio.
Se matriculó en el Gremio de Escultores de Florencia en 1453 y ese mismo año se asoció con Antonio Rossellino.
Desiderio fue un brillante tallista tanto del mármol como de la piedra arenisca gris conocida como *pietra serena*.
En su estilo se advierte la marcada influencia de Donatello, especialmente en sus relieves, pero sin el dramatismo e intensidad emocional que caracterizan a las obras de este artista. Sólo dos obras de su breve carrera pueden fecharse de una manera aproximada: el monumento al canciller Carlo Marsuppini (ob. 1453) en la Santa Croce, Florencia, y el Altar del Sacramento en San Lorenzo, también en Florencia, en 1461.
Es posible atribuirle con bastante certeza algunos relieves de la Virgen y el Niño, así como bustos de muchachos y de mujeres jóvenes.

Desportes, Alexandre-François
1661-1743

El pintor francés Alexandre-François Desportes llegó a París, proveniente de Champagne, a la edad de doce años. Estudió con un discípulo del pintor flamenco Frans Snyders, especializándose en bodegones y escenas de caza. Después de un breve período en Polonia, como pintor de la corte del rey Juan Sobieski, Desportes regresó a París y fue nombrado pintor de las cacerías reales. Decoró ocho grandes escenas de caza para la fábrica de Gobelins. El estilo flamenco de Chardin (1699-1779) y de Oudry (1686-1775) se debe más a la influencia de Desportes que a la propia pintura flamenca.



Alexandre-François Desportes: *Tigre andando*; tizas. Louvre, París.

Devis, familia siglo XVIII

Los hermanos Arthur y Anthony Devis se especializaron en cuadros y en retratos de pequeñas proporciones. Su clientela pertenecía, fundamentalmente, a la clase comerciante a la cual representaron rodeada de los seguros valores de la clase media. El hermano mayor, Arthur (1711-87) parece que estudió con el pintor de paisajes Peter Tillemans (1684-1734), y ya en su época se dijo que su pintura era estereotipada. Su hermano Anthony (1729-1816) trabajó en Londres como pintor a partir de 1742. Su obra es un meticuloso inventario de la hacienda y posesiones de una familia, con figuras en poses formales no exentas de cierta ingenuidad encantadora.

Dexamenos siglo V a. de C.

Dexamenos fue un tallista griego de piedras preciosas que nació en la isla de Quíos y trabajó en el último cuarto del siglo V a. de C. Es el exponente más acabado del estilo clásico en cuanto a talla de piedras preciosas, y trabajó en piedras de calcedonia en forma de escarabajo de unos dos centímetros de largo. Su estilo se caracteriza por la originalidad del tema y por la suma precisión de la técnica, que incluía el corte a mano de los detalles lineales para los que habitualmente se consideraba adecuado el corte a torno. Han llegado hasta nosotros cuatro piedras firmadas por él. Una se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Boston. Proviene del Ática y representa la cabeza de un hombre barbado que muchos eruditos han considerado como uno de los primeros ejemplos de retrato dentro del arte griego. Sin embargo, es probable que sea una caracterización de un tipo masculino que se encuentra en otras regiones dentro del arte griego y que contrasta con los rasgos idealizados del arte ateniense. En otras dos piedras (British Museum, Londres, que representa a un pugilista; Staatliche Museen, Berlín, una cabeza de hombre sin barba) que pueden atribuirse a Dexamenos aparecen las mismas facciones y el mismo

Arthur Devis: *La familia Rookes-Leeds*; óleo sobre tela; 102 × 127 cm. Colección privada.



Diaghilev: escenografía para el ballet *Le Coq d'Or* diseñada por Natalia Goncharova; 1913-14. Musée de l'Opéra, París.



cabello hirsuto.
Una piedra preciosa que se encuentra en el Fitzwilliam Museum, Cambridge, representa a una mujer sentada y a su doncella que sostiene un espejo y una guirnalda. Dos piedras conservadas en el Ermitage de Leningrado y que fueron halladas en yacimientos griegos del sur de Rusia, presentan estudios de garzas: una de ellas volando, la otra acicalándose las plumas y con una cigarra junto a ella. Se trata de valiosos estudios de animales dentro de un arte que se prestaba muy bien a este género durante ese período.
Hay algunas otras piedras que pueden atribuirse a Dexamenos, entre ellas una que representa a un caballo sin jinete y que se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Boston, y otra conservada en el Museo Ermitage de Leningrado y que presenta un bodegón con una jarra de vino del tipo de las que se fabricaban en su nativa isla de Quíos.
La calidad de su obra no tiene rival en este período, y es probable que también haya trabajado con otros materiales, a pesar de que su nombre no aparece mencionado por ningún autor antiguo.

Dharamdas c. 1556-c. 1605

Dharamdas fue un artista de origen hindú, excelente pintor de animales y de escenas históricas, que trabajó durante el período del emperador mogol Akbar (1556-1605). La obra de sus comienzos puede verse en el *Darab-nama*, en la Bristish Library de Londres. También contribuyó al *Akbar-nama* que se encuentra en la Chester Beatty Collection de la National Gallery de Dublín, con las escenas *Akbar recibiendo las felicitaciones por el nacimiento de Murad, Shahbaz Khan tomando el fuerte de Dunara* y *Shahbaz Khan marchando sobre Kumbhalmer*. Entre otras obras en cuya ilustración colaboró figuran el *Timur-nama*, el *Iyar-i-Danish*, el *Babur-nama* y el *Khamsa* (British Library, Londres) así como el *Jami-al-Tawarich* de Rashid al-Din (Biblioteca del Palacio Gulistán, Teherán).

Diaghilev 1872-1929

El empresario ruso Sergei Pavlovich Diaghilev nació en Perm. Se trasladó a San Petersburgo (actual Leningrado) en 1890 para estudiar leyes. En 1898 sacó el primer número de *El Mundo del Arte*, en colaboración con un grupo de artistas entre los cuales figuraban Alexander Benois y Leon Bakst.
La publicación de esta revista continuó hasta 1904. Como reacción contra las tendencias literarias de la Rusia contemporánea, estos jóvenes propugnaban una doctrina del «arte por el arte». A través de esta publicación y de exposiciones, Diaghilev introdujo la pintura extranjera —incluso obras de los posimpresionistas y de los nabis franceses— en el mundo artístico ruso. En 1906 presentó una exposición de pintura rusa en el Salon d'Automne de París. Organizó a continuación conciertos de música rusa en 1907 y produjo la ópera de Mussorgsky *Boris Godunov* en 1908.
Estas actividades introdujeron en París aspectos reales de la cultura rusa. Su creación de los *Ballets Russes*, que se presentaron por primera vez en París en 1909, constituyó una auténtica innovación, ya que rechazaba la tradición clásica a fin de tratar la música, la danza y el diseño como componentes de igual jerarquía dentro de una entidad artística. Empleó a pintores para el vestuario y los decorados, rehuyendo así las convenciones consagradas por el uso de los diseñadores especializados, práctica que dio alas al suntuoso exotismo de Bakst y al revivalismo del siglo XVIII de Benois.
Los diseños de Natalia Goncharova para *Le coq d'Or* (1914) sirvieron para presentar en París su versión del cubismo.
Tras el estallido de la guerra, la compañía de Diaghilev estableció definitivamente su base en París. Siguió empleando a pintores de primera línea, manteniendo una asidua relación con la vanguardia artística.
Parade (1917) tenía música de Erik Satie y un vestuario de Picasso que recuerda sus obras cubistas.
La Chatte (1927) tenía decorados constructivistas creados por Antoine Pevsner y Naum Gabo. En gran medida se debe a Diaghilev que en la actualidad se considere el diseño de decorados para la ópera y el ballet como una actividad digna de un artista serio.
La influencia de Diaghilev sobre el ballet del siglo XX fue absolutamente extraordinaria.

Díaz de la Peña 1808-76

Virgilio-Narcisse Díaz de la Peña fue un pintor francés de paisajes y de temas costumbristas. Tuvo una breve formación académica, y en sus obras primeras se combinaba un estilo rococó derivado del siglo XVIII con los vívidos colores de Delacroix. Estas pinturas alegres y atractivas representan ninfas, gitanas y bañistas (por ejemplo, *El descenso de*



Jim Dine: *Pleasure Pallette*; papel y tela; 152 × 102 cm.; 1969. Museo Ludwig, Colonia.

los bohemios, Museo de Bellas Artes de Boston). Bajo la influencia de Rousseau pintó un número cada vez mayor de paisajes puros durante la década de 1840. Estas obras, muchas de ellas pintadas en Barbizon, empleaban motas de color sobre un fondo más oscuro. Estaban profusamente barnizadas para darles un acabado lustroso, reluciente, como puede verse en *Interior del bosque* (c. 1867; Washington University Gallery of Art, Steinberg Hall, San Luis, Missouri).

Dibbets, Jan 1941-

El artista holandés Jan Dibbets nació en Weert, Holanda. Asistió a la Escuela de Arte de Tilburg (1959-63) y estudió en la Saint Martin's School of Art, Londres, en 1967. Allí abandonó la pintura abstracta y se dedicó a la foto fija (a la que posteriormente sumó el cine y el video). Sus *Perspective Corrections* (1968-9) consigen su efecto gracias al punto de vista monocular de la cámara estática. Sus obras posteriores, *Panoramas* y *Montañas holandesas*, por ejemplo, comprenden secuencias de imágenes registradas por la cámara según gira su eje de acuerdo con procedimientos predeterminados. Las fotografías montadas dan como resultado imágenes paradójicas, abstractas, poéticas y antieuclidianas del mundo. Su película de veinticuatro minutos para la televisión, *La TV como chimenea*, fue transmitida por la Westdeutsches Fersehen el 31 de diciembre de 1969. Dibbets representó a Holanda en la Bienal de Venecia de 1972. Actualmente vive y trabaja en Amsterdam.

Dine, Jim 1935-

Jim Dine es, junto con Robert Rauschenberg y Jaspet Johns, uno de los artistas pop norteamericanos cuya técnica se aproximó más al expresionismo abstracto. Su técnica consiste en yuxtaponer fluidas pinceladas abstractas y objetos fabricados por el hombre: corbatas, trajes de etiqueta, cepillos de dientes, vasos, lavabos, duchas, y una multitud de productos modernos, todos ellos incorporados físicamente en sus obras. La tradición debe buscarse en el dadaísmo y en las obras de Marcel Duchamp. Surgió en Nueva York a fines de la década de 1950 y durante la de 1960 en los happenings organizados por Kaprow en la Reuben Gallery. En 1960 Dine creó una exposición de medio ambiente llamada *La casa* en combinación con la de Claes Oldenburg: *La calle*. Dine ha sido siempre uno de los pintores más versátiles del movimiento pop norteamericano.

Dionisio de Fourna siglo XVIII

Dionisio de Fourna fue un pintor y autor griego. En su carácter de monje bizantino pasó gran parte de su vida en el monte Athos y escribió *Exposición del arte de la pintura*, el único manual de iconografía bizantina que ha llegado hasta nosotros. Esta obra, que se conoció en Occidente gracias a una traducción francesa de 1845, es un conjunto de instrucciones técnicas e iconográficas. Está basada en una serie de textos anteriores de alrededor del siglo XVI y también en las

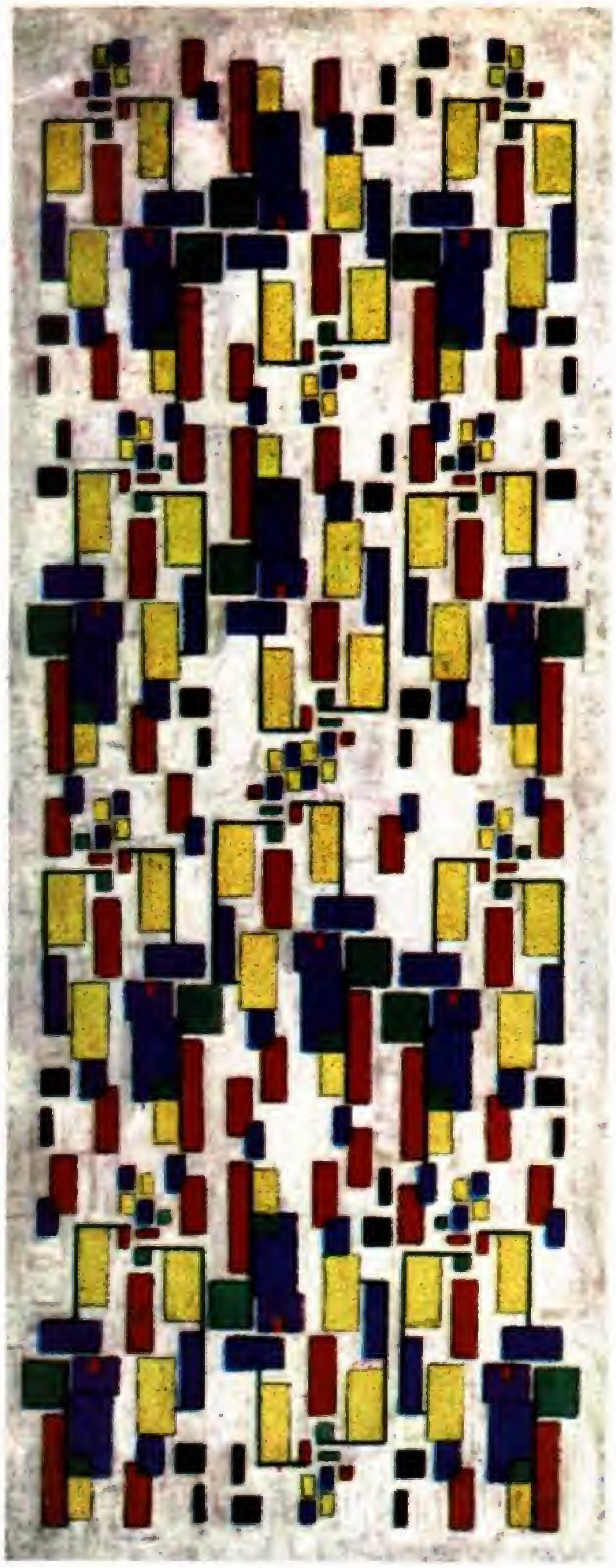


Otto Dix: *Los padres del artista*; óleo sobre tela; 101 × 115 cm.; 1921. Offentliche Kunstsammlung, Kunstmuseum Basel.

observaciones personales de su autor. Se ocupa especialmente de las obras de los pintores Panselinos y Teófanes de Creta. Parte de las instrucciones iconográficas parten de modelos occidentales, como sucede con el *Apocalipsis*, derivado de los aguafuertes de Durero. En Fourna y en el monte Athos se conservan algunos iconos y pinturas murales de Dionisio. Se trata de imitaciones mediocres de modelos anteriores.

Dioscórides fines siglo I a. de C.

El tallista de piedras preciosas griego Dioscórides trabajó fundamentalmente en Italia y, en especial, para la familia de César. Plinio lo menciona como autor de un famoso retrato sobre piedra preciosa de César Augusto que el emperador utilizaba como sello. Tres de sus hijos aparecen también mencionados como tallistas destacados —Eutyches, Herofilos e Hyllos— todos ellos conocidos por piedras firmadas que aún se conservan. En cuanto a su padre, quedan unas doce piezas firmadas por él, pero su nombre fue falsificado a menudo en hábiles imitaciones de los siglos XVIII y XIX y agregado, otras veces, a piedras preciosas antiguas de mucho menos valor. Entre sus retratos puede que haya figurado un estudio de Julio César que en la actualidad sólo conocemos a través de copias posteriores. Entre los originales firmados por Dioscórides figuran una talla en cornalina que se encuentra en la colección del duque de Devonshire (Shatsworth, Derbyshire), en la que se ve a Diomedes escapando de Troya, una amatista con la cabeza de Demóstenes (colección privada), estudios de Hermes, un busto de Io (Uffizi, Florencia), la figura de *Alejandro Magno a la manera de Aquiles* (Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, Nápoles) y un camafeo que representa a Hércules capturando a Cerbero (Antikenabteilung, Berlín). Fue el primer tallista griego que sirvió a la nobleza romana y a la nueva familia imperial, junto con otros artistas de su mismo origen que habían sido traídos por los romanos. Tanto el estilo como los nombres y las firmas que los identifican son plenamente griegos, y los temas de sus obras también lo son, salvo en los casos en que se exigían retratos. La obra de Dioscórides en particular caracteriza el estilo de tendencia clasicista del Alto Imperio que aparece en muchas esculturas y obras arquitectónicas de la época.



Theo van Doesburg: *Composición VI*; 1917. Colección privada.

Dix, Otto 1891-1969

El pintor alemán Otto Dix nació en Untermhausen, Turingia. Estudió en las academias de Dresde y de Düsseldorf. Fue profesor en la Kunstakademie de Dresde entre 1927 y 1933, fecha en que fue despedido por el nacionalsocialismo. En 1937 fue incluido en la exposición nazi de «Arte Degenerado». Tras la Segunda Guerra Mundial vivió recluido hasta su muerte, acaecida en 1969. Si bien siguió pintando hasta el último momento, la obra más importante de este pintor corresponde a la década de 1920. Representó a la sociedad alemana de posguerra, tanto por medio de temas de figura —mutilados, prostitutas y oportunistas de guerra— como valiéndose de retratos de un realismo inclemente que rayan en lo caricaturesco.
Sus obras figuraron en la exposición «Neue Sachichkeit» celebrada en Mannheim en 1925.

Dobson, William 1610-46

Podría decirse que William Dobson fue el más consumado retratista inglés que trabajó en su país antes de William Hogarth (1697-1764). Su breve carrera debe centrarse en el período posterior a 1642, durante la época en que la corte real inglesa estuvo en Oxford, que corresponde a su realización de numerosos retratos del rey Carlos I y de su séquito. De sus retratos se desprende una atmósfera decididamente franca y realista, muy diferente al estilo ligero y atractivo de la obra de Van Dyck, que, al parecer, no influyó en absoluto sobre Dobson. Su estilo original se caracteriza por su predilección por los accesorios y los detalles, por su rico colorido y por las desacostumbradas composiciones de tres cuartos.

Doesburg, Theo van 1883-1931

Theo van Doesburg, cuyo nombre verdadero era Christian Emil Marie Küpper, fue un polemista, pintor y arquitecto holandés. Sus primeros cuadros fueron fauvistas y expresionistas.
En un comienzo pintó de una manera abstracta bajo la influencia de Kandinsky, cuyo libro *Sobre lo espiritual en el arte* leyó durante su participación en la guerra. Alrededor de 1917, el conocimiento de la pintura de Vilmos Huszar, Bart Anthony van der Leck y Mondrian, hizo que su obra se simplificase y geometrizase.
En agosto de ese año, Doesburg fundó *De Stijl*, la revista que representó la contribución holandesa al movimiento moderno. Colaboró en interiores con dos arquitectos pertenecientes al grupo: Jan Wils y J. J. P. Oud. A comienzos de la década de 1920, Doesburg realizó giras en las que pronunciaba conferencias, especialmente en Alemania. No estuvieron exentos de éxitos sus ataques contra los métodos de enseñanza de

la Bauhaus de Weimar, especialmente sobre su insistencia en la expresión individual. En ese mismo período, Doesburg trabajó entre los dadaístas, escribiendo poesías y redactando la revista dadá *Mecano*, y también organizando junto con Schwitters las «Veladas» dadá durante un viaje por Holanda realizado en 1923.
Su interés creciente por la arquitectura lo indujo a unirse a otros dos miembros de *De Stijl*, Van Eestern y Rietveld, en la exposición de proyectos arquitectónicos realizada en la Galerie de L'Effort Moderne, París, en 1923. Al año siguiente dejó la estética de la estricta horizontalidad-verticalidad que preconizaba *De Stijl*, por considerar que limitaba su expresión. Introdujo entonces la diagonal, llamando al nuevo estilo «Contra-composición».
En 1926 Doesburg publicó el *Manifiesto Elementalista*. El elementalismo oponía la relación equilibrada del neoplasticismo a la contracomposición, sin equilibrio, basada en la diagonal y en la disonancia de colores.
El encargo que recibió para realizar, junto con Jean Arp, el diseño del restaurante Aubette en Estrasburgo en 1927 (terminado en 1928) le dio la oportunidad de llevar a la práctica sus ideas elementalistas, especialmente en el café-cine.
Su última obra importante fue el proyecto para su propia casa y estudio en Meudon, en las afueras de París. En 1929, en París, se convirtió en jefe de redacción de *Art Concret*, y participó en la formación de un grupo de artistas abstractos bastante heterogéneos. El último número de *De Stijl*, salido en 1932, estuvo dedicado, precisamente, a la obra de Doesburg.

Dolci, Carlo 1616-86

El pintor italiano Carlo Dolci desarrolló casi toda su carrera en su Florencia natal, realizando su aprendizaje con Jacopo Vignali.
De temperamento profundamente religioso, se especializó en la pintura de temas sagrados.
Estas obras devocionales, por ejemplo *El martirio de San Andrés* (1646; Galleria Palatina di Palazzo Pitti, Florencia), eran de pequeñas dimensiones y estaban destinadas a las capillas y habitaciones privadas; su realización era deliberadamente laboriosa y muy cuidada. Debido a esta manera de pintar, Dolci se ganó fama de trabajador lento. La gran sensibilidad hacia el color y la luz que evidencian sus cuadros expresa también una gran intensidad de sentimiento.



Domenichino: *Retrato de Monsignor Agucchi;* óleo sobre tela; 61 × 46 cm.; c. 1621-3. York City Art Gallery.

Domenichino 1581-1641

Domenico Ampieri, llamado Domenichino, nació en Bolonia y, llegado el momento, ingresó en la Academia de los Carracci. En 1602 se trasladó a Roma, donde ayudó a Annibale Carracci a decorar el techo de la galería del Palazzo Farnese. Vivió en Roma entre 1602 y 1617 y nuevamente entre 1621 y 1631. Antes de 1617 ya se había convertido en el artista más notable de Roma, y era admirado como defensor del *disegno classico*. Entre sus amigos figuraba el influyente teórico Monsignor Agucchi.
Domenichino debía su grave estilo y el empleo de minuciosos dibujos preparatorios a las enseñanzas de Annibale. Sus obras más importantes fueron una serie de frescos decorativos que realizó en Roma. *La flagelación de San Andrés* (1608; San Gregorio Magno) y las *Escenas de la vida de Santa Cecilia* (1611-14; San Luigi dei Francesi, Roma) permiten ver la evolución de un austero clasicismo bajo la influencia de Rafael y de la antigüedad. El espacio aparece lúcidamente definido, y paralelos al plano del cuadro están dispuestos



Carlo Dolci: *El niño San Juan dormido;* óleo sobre tela; 45 × 58 cm.; 1670. Galería Palatina del Palazzo Pitti, Florencia.

grupos cuidadosamente equilibrados de figuras muy estudiadas.
Entre 1616 y 1618 Domenichino realizó diez escenas pertenecientes a la leyenda de Apolo para la Villa Aldobrandini en Frascati.
Sus frescos de la tribuna de Santa Andrea della Valle, Roma (1624-8) son de estilo más libre y más barroco. En 1631 empezó a trabajar en Nápoles en los frescos de la capilla de San Gennaro de la catedral, obra que quedó inconclusa a la muerte del artista.
Domenichino pintó también al óleo: retablos, algunos retratos y paisajes. Su famoso cuadro *La última comunión de San Jerónimo* (1614; Museo Vaticano) se distingue por su calidez y claridad. Sus grandiosos paisajes ideales marcaron el rumbo al estilo maduro de Claude.

Domenico Veneziano fl. 1438-61

Domenico Veneziano (Domenico di Bartolomeo di Venezia) fue un pintor italiano de la escuela florentina, por más que su nombre nos hable de un origen veneciano. Subsisten muy pocos cuadros que puedan considerarse suyos con seguridad, pero por los datos diseminados de la época que se refieren a su vida podemos formarnos una idea de su indudable importancia para la historia del arte.
La primera mención aparece en una carta fechada en Perugia, en abril de 1438, en la cual ofrece sus servicios a Cosimo de Medici y demuestra su conocimiento íntimo de la vida artística de Florencia, donde es de suponer que había vivido durante algún tiempo.
En 1439 empezó a trabajar en una importante serie de frescos, actualmente perdidos, sobre la vida de la Virgen para el coro de la iglesia de San Egidio, Florencia, hecho que aparece documentado en 1445. Por entonces, Piero della Francesca «sta con lui», lo cual significa que Piero era discípulo y ayudante de Domenico. De las obras que han llegado hasta nosotros, la más importante es el retablo de Santa Lucía para la iglesia de Santa Lucia dei Magnoli, Florencia (Uffizi, Florencia; los paneles de la predela se encuentran en el Staatliche Museen, Berlín, Fitzwilliam Museum, Cambridge, y National Gallery of Art, Washington, D. C.). La Virgen aparece representada dentro de un logia, con Cristo niño en sus rodillas, y los santos Francisco, Juan Bautista, Zenobio y Lucía, de pie a ambos lados.



Domenico Veneziano: *Santa Lucía*, detalle del retablo de Santa Lucía; panel; 209 × 213 cm.; c. 1445. Uffizi, Florencia.

Las figuras ocupan un solo espacio unificado, en una *sacra conversazione*, en lugar de estar divididas por el marco en compartimentos separados, como era la costumbre hasta entonces.
La creación de la *sacra conversazione* fue un paso importante en la evolución del arte del Renacimiento, y el retablo de Santa Lucía fue uno de los primeros con estas características. Cada una de las figuras de esta pintura está iluminada por una única fuente de luz y pintada en colores suaves pero de una gran variedad. La arquitectura que aparece en el cuadro, que da al mismo los relieves más importantes, está compuesta de rosa, verde y azul, así como de mármol blanco y negro.
El interés de Domenico por la perspectiva, y el dominio que tenía de ella, heredado luego por su discípulo Piero della Francesca, puede verse en el complicado escorzamiento del diseño geométrico del piso que aparece en primer plano.
Es probable que el retablo de Santa Lucía sea de la década de 1440; la única obra firmada por el artista, además de ésta, es el deteriorado *Tabernáculo Carnesecchi* (National Gallery, Londres) que indudablemente es anterior. La pose de la Madonna, sus características faciales y su trono, con su perspectiva marcadamente escorzada, nos recuerdan a la obra de Gentile da Fabriano o incluso de Jacopo Bellini, lo cual estaría perfectamente acorde con los aparentes orígenes venecianos de Domenico.

Donatello c. 1386-1466

El artista florentino Donato di Niccolò di Betto Bardi fue más conocido como Donatello. Se le suele considerar el escultor más importante del siglo XV florentino e, indiscutiblemente, el que ejerció más influencia en todos los artistas del Renacimiento. No existen indicios definitivos de su actividad anterior a 1403, año en que aparece mencionado su nombre como ayudante del escultor Lorenzo Ghiberti.
Es probable que hubiera aprendido a trabajar el bronce en ese activo taller que por entonces estaba haciendo el primer juego de puertas para el Baptisterio de Florencia. Vasari creía que Donatello había visitado Roma junto con Brunelleschi (el escultor, orfebre y, más tarde, también arquitecto) en 1402/4, pero historiadores más recientes se inclinan por fechar esa visita alrededor de 1410. Antes de ese año no se advierte signo alguno de la influencia de la antigüedad clásica en el estilo básicamente gótico de Donatello; véanse, por ejemplo, los *Pequeños Profetas* realizados para la Porta della Mandorla de la catedral de Florencia (1406-8).
La primera obra que señala la dirección en que habría de evolucionar su estilo es el *San Marcos* (1411) realizado para una hornacina de la fachada de Orsanmichele, lugar donde todos los gremios colocaban sus imágenes representativas y que podría considerarse como el campo de batalla o el escaparate de las pretensiones escultóricas florentinas del siglo XV. Otras hornacinas habrían de ocuparse con estatuas de Ghiberti, del propio Donatello, de Nanni di Banco, de Verrocchio y de otros artistas de la época. San Marcos aparece firmemente apoyado sobre la base, con una pierna recta como una columna mientras la otra, más rezagada, le sirve de auténtico *contrapposto*. También es muy importante la ligera torsión del cuerpo, que, junto con la firme expresión del rostro y la tensión de las manos, habla de una gran presencia anímica. Vasari nos cuenta cómo Donatello maldijo a una de sus estatuas por no hablar. En toda la obra de Donatello se advierte una gran expresión de vigorosa vida física y mental, pero donde se observa con mayor delicadeza es en la figura firme y al mismo tiempo reticente de *San Jorge* (c. 1416), que también fue realizada para una hornacina de Orsanmichele



Donatello: *Jeremías;* mármol; altura aproximada: 2 m.; 1427-35. Museo dell'Opera del Duomo, Florencia.

(actualmente en el Museo Nazionale de Florencia, fue reemplazada en Orsanmichele por una copia). El pedestal de esta estatua contiene el famoso relieve de *San Jorge y la princesa* (c. 1420), que ha sido celebrado como uno de los primeros ejemplos del empleo de la perspectiva lineal para realizar una representación convincente del espacio y, sin duda, de la atmósfera sobre una superficie básicamente bidimensional. Podemos suponer que el relieve mereció el atento estudio de muchos pintores. En algunos casos se advierten ciertas similitudes entre el escultor y el pintor, como sucede entre el *Cristo dando las llaves de San Pedro*, de Donatello (Victoria and Albert Museum, Londres), y el *Dinero del tributo*, de Massaccio, que se encuentra en la Capilla Brancacci de Santa Maria del Carmine, Florencia. Las dos obras son aproximadamente de 1427.
Más o menos por la época en que esculpió el *San Jorge*, comenzó Donatello una serie de *Profetas* para el campanario de la catedral de Florencia (1415 en adelante), entre los cuales destaca el *Habbakuk* (llamado a veces *Il Zuccone*) que es de 1427-36. Si el *San Jorge* era clásico por su postura y por su graciosa monumentalidad, esta obra rompió las ataduras con el estilo clásico y casi podría decirse que creó una nueva categoría de inclinación artística que habría de atraer más tarde a pintores como Andrea del Castagno y los hermanos Pollaiuolo.
En algunas obras, Donatello emplea elementos antiguos de una manera totalmente nueva, produciendo así un vuelco decisivo en el clasicismo. Esto es lo que sucede en el retablo Cavalcanti (c. 1435; Santa Croce, Florencia), donde el lenguaje de la arquitectura clásica aparece ultrajado de una manera aún más amenazadora en los bullicios e incontrolables *putti* de la Cantoria de la catedral de Florencia (1433-9; actualmente en el Museo dell'Opera del Duomo). Esta obra contrasta de una manera muy marcada con la majestuosa calma de la galería del coro de Luca della Robbia que se encuentra precisamente al otro lado de la nave. Muchas veces, una evocación de la antigüedad compite con un poderoso expresionismo, como es el caso del bajorrelieve de *La danza de Salomé*, realizado en Florencia c. 1425 para la pila del baptisterio de San Giovanni en Siena. Aquí, los imponentes arcos antiguos constituyen el marco para una escena de profundo horror.
La naturaleza anticlásica de ciertos exponentes del arte de Donatello es confirmada por la legendaria discusión que tuvo con su amigo Brunelleschi respecto a las dos puertas, la de los Apóstoles y la de los Mártires, que Donatello hizo entre 1440-3 para la antigua sacristía de San Lorenzo, Florencia. A Brunelleschi, que había proyectado la simple y serena arquitectura de la sacristía, no le gustaron las puertas, que presentan pares de figuras enzarzadas en fieras discusiones. Es probable que todavía le hubieran gustado menos los ocho medallones de terracota incrustados en su arquitectura, ya que éstos lanzan sobre el espectador el permanente interés de Donatello por la complejidad y el potencial emocional de la perspectiva violenta.
Probablemente como consecuencia de este enfrentamiento, Donatello se trasladó a Padua en 1443 e hizo un crucifijo de bronce para la basílica de San Antonio. Esto desembocó en el más espléndido, variado e influyente de cuantos encargos le hicieron a lo largo de su carrera, el altar mayor para esa misma iglesia (c. 1446-50). El altar consistía en un grupo de siete estatuas de bronce de la Virgen y el Niño con santos, cuatro bajorrelieves de escenas de *Los milagros de San Antonio*, cuatro relieves de símbolos de los Evangelistas, un relieve que representa una *Pietà*, doce relieves de ángeles entonando salmos y un panel de piedra que representa *El enterramiento de Cristo*. El altar fue desarmado en 1579-82, y la disposición original de los diversos elementos es algo que se sigue discutiendo actualmente. Las estatuas estaban colocadas sobre la repisa del altar, cobijadas por un dosel (cuyo diseño tal vez se vea reflejado en el retablo de San Zeno, de Mantegna), y seguramente los relieves estaban dispuestos en torno al zócalo del altar. Sin embargo, puede que algunos de ellos hayan decorado el dosel arquitectónico, y que algunos de los santos estuvieran colocados de frente a la parte posterior de esta gran iglesia de peregrinación.
El otro gran trabajo que Donatello realizó en Padua es la estatua ecuestre de *Gattamelata*, el *condottiere* (1446-53; Piazza del Santo, Padua). El guerrero aparece representado como un héroe antiguo, siguiendo tal vez el ejemplo del celebrado Regisole de Pavía, actualmente perdido. Sin embargo, la armadura es sólo seudorromana. El poderoso impacto del grupo se debe a la postura erecta del soldado y a la geometría que gobierna cada uno de los detalles y que podría ser una representación metafórica de la inflexible fuerza de voluntad que Donatello pretende exaltar en este caso. El *condottiere* mira de frente, controlando tanto el caballo como el ejército invisible mediante el poder de su voluntad, no de la fuerza. Esta estatua serviría como modelo para la versión final del monumento ecuestre de Leonardo a Francesco Sforza, pieza que, desgraciadamente, jamás fue vaciada. Ambas tienen evidentes vinculaciones con el que fue el más famoso de todos los grupos ecuestres antiguos, el Marco Aurelio, actualmente en el Capitolio de Roma.
Una comparación entre el heroico Gattamelata y el Santo Altar permite ver la gran diversidad de estilo y emociones que Donatello era capaz de utilizar. El punto central del altar es el grupo de la Virgen y el Niño, rodeado por la *sacra conversazione* de los santos (que podría haber inspirado la predilección de Giovanni Bellini por esta forma). Comparados con la Virgen casi bizantina, hierática, en su postura rígidamente central, los santos aparecen naturales, flexibles, nobles y serenos. Las cuatro placas de *Los milagros de San Antonio* proclaman la grandeza de la arquitectura romana; en cambio, el estilo de las figuras es nervioso y frenético. El relieve de piedra de *El descendimiento* intensifica esta tendencia, con sus gestos violentos y sus cuerpos atormentados, en actitudes de desesperación. Representa la continuación del culto por la fealdad que ya había comenzado en 1425 en *La danza de Salomé* de Siena. La apacible nobleza del arte clásico, que respira serenamente en un espacio naturalista, ha sido reemplazada por una confusión y contorsión deliberadas, que en conjunto presentan una intensidad emocional que nadie lograría igualar hasta Miguel Ángel.
El cambio que se produjo después de la relativa serenidad de la obra de juventud de Donatello puede apreciarse si se compara el *San Jorge* con la *María Magdalena* (madera policromada; 1453-5; Baptisterio, Florencia), que hizo después de su regreso definitivo a Florencia, en 1455. En esta obra, la degradación del cuerpo nos habla de padecimientos espirituales y arrepentimientos.
Más dispar resulta aún el grupo de *Judith y Holofernes* (1455/60;



Georg Donner: *La providencia:* figura central de la fuente de Mehlmarkt; plomo y aleación de estaño; 1737-9. Oesterreichische Galerie, Viena.

Piazza della Signoria, Florencia), cuyas intenciones heroicas son similares. En un principio, este monumento había sido encargado para adorno de una fuente, pero fue colocado en su emplazamiento actual en 1495 con ocasión de la expulsión de los Médicis, convirtiéndose en un símbolo del derecho a la libertad frente a la tiranía. Sin duda alguna, Miguel Ángel debe de haberlo tenido muy presente cuando concibió la naturaleza gigantesca de su *David. Judith y Holofernes* presenta características desusadas dentro de la obra de Donatello, pues fue concebida para ser vista desde todos los ángulos. Sus demás obras tienen todas ellas características pictóricas. Este grupo resulta inimaginable en dos dimensiones, ya que su absoluto horror y su deliberada torpeza sólo se ponen de manifiesto cuando se camina a su alrededor.
La implacable y pensativa Judith, con un pie sobre el brazo retorcido de la víctima y el otro afirmado en su entrepierna, espera para asestar un segundo golpe y separar la ensangrentada cabeza del debilitado y distorsionado cuerpo cuyas piernas caen pesadamente por los lados del pedestal triangular. El ropaje extravagante de Judith es gótico por lo intrincado de su configuración, y es probable que en él se haya inspirado Benvenuto Cellini para producir algo similar en su Perseo, colocado frente al grupo de Donatello, ante la Loggia dei Lanzi.
Cuando Donatello murió, estaban muy adelantados sus dos púlpitos para San Lorenzo de Florencia, y algunos de los paneles fueron terminados por sus ayudantes. El púlpito del norte está decorado con cinco relieves de bronce que representan *La oración en el huerto, Cristo ante Caifás y Cristo ante Pilato, La Crucifixión, El descenso de la Cruz* y *El enterramiento*. El púlpito del sur tiene seis relieves: *Las tres mujeres en la tumba, El descenso al Limbo, La Resurrección, La Ascensión, Pentecostés* y *El martirio de San Lorenzo*. En los púlpitos se advierte la trágica amplitud de perspectivas que a veces logran los artistas a una edad muy avanzada. Algunas obras de madurez de Miguel Ángel, Tiziano y Rembrandt producen un impacto igualmente extraño y casi aterrador. En *El descenso de la Cruz*, por ejemplo, nuestra atención se centra en el grupo reunido al pie de las cruces, cuyos extremos superiores están cortados por el marco. No hay espacios libres, y la confusión que producen los cuerpos gesticulantes —frente a la quietud de la Virgen cubierta con su manto que sostiene a su Hijo— da a los acontecimientos un significado trágico que va más allá de la referencia inmediata al mundo cristiano.
La fama de Donatello fue inmensa durante el Alto Renacimiento, e influyó mucho sobre Rafael y Miguel Ángel. (Bertoldo, uno de los discípulos de Donatello, fue en un momento maestro de Miguel Ángel.) Vasari repite el epigrama escrito en alabanza de los dos maestros:

O bien el espíritu de Donatello
mueve a Buonarroti,
O bien el de Buonarroti movió
primero a Donatello.

Donner, Geog 1693-1741

Nacido cerca de Viena y formado con Giovanni Giuliani en Heiligenkreuz, el escultor austríaco Georg Raphael Donner trabajó durante algún tiempo en Salzburgo como medallista (1726)



y colaboró en la escalera del Schloss Mirabell (1726-7). Su figura de *París* (firmada y fechada en 1726), con su postura relajada y su melifluo contorno, permite adivinar ya el estilo de su obra madura.
Fue llamado a Bratislava en 1729 por el príncipe-obispo Emmerich, conde de Esterhazy, quien le encargó su capilla funeraria en la catedral de esa ciudad (consagrada en 1732) y el altar mayor (consagrado en 1735). Este último consistía en una imagen de *San Martín y el mendigo* dentro de una columnata semicircular de la cual sólo se conserva el grupo central principal con dos ángeles y los relieves de la *Pasión*.
El racionalismo del siglo XVIII aparece reflejado en la figura de San Martín, representado no sólo con una armadura romana, sino además con el uniforme de un húsar húngaro.
La elección que hizo Donner del plomo como materia, con su tersura y su brillo sedoso, es un elemento esencial en la composición y subraya su desdén por el dinamismo barroco. Sin embargo, su tendencia personal al clasicismo se basaba más en los principios manieristas que en una anticipación al neoclasicismo. Podemos reconocer la influencia de Giovanni da Bologna (c. 1524-1608) en lo alargado de las figuras de plomo y en sus poses retorcidas. Esas figuras representan a los *Ríos Ybbs, Traun, March y Enns*. Dispuestas en torno a la figura central de la Providencia, constituyen los llamativos elementos de la famosa fuente realizada por Donner para el Mehlmarkt de Viena (1737-9; actualmente en la Österreischische Galerie, Viena).
La *Pietà* de plomo para la catedral de Gurk quedó terminada en el año de la muerte de Donner, y su clasicismo manierista habría de dominar el gusto vienés de casi medio siglo.

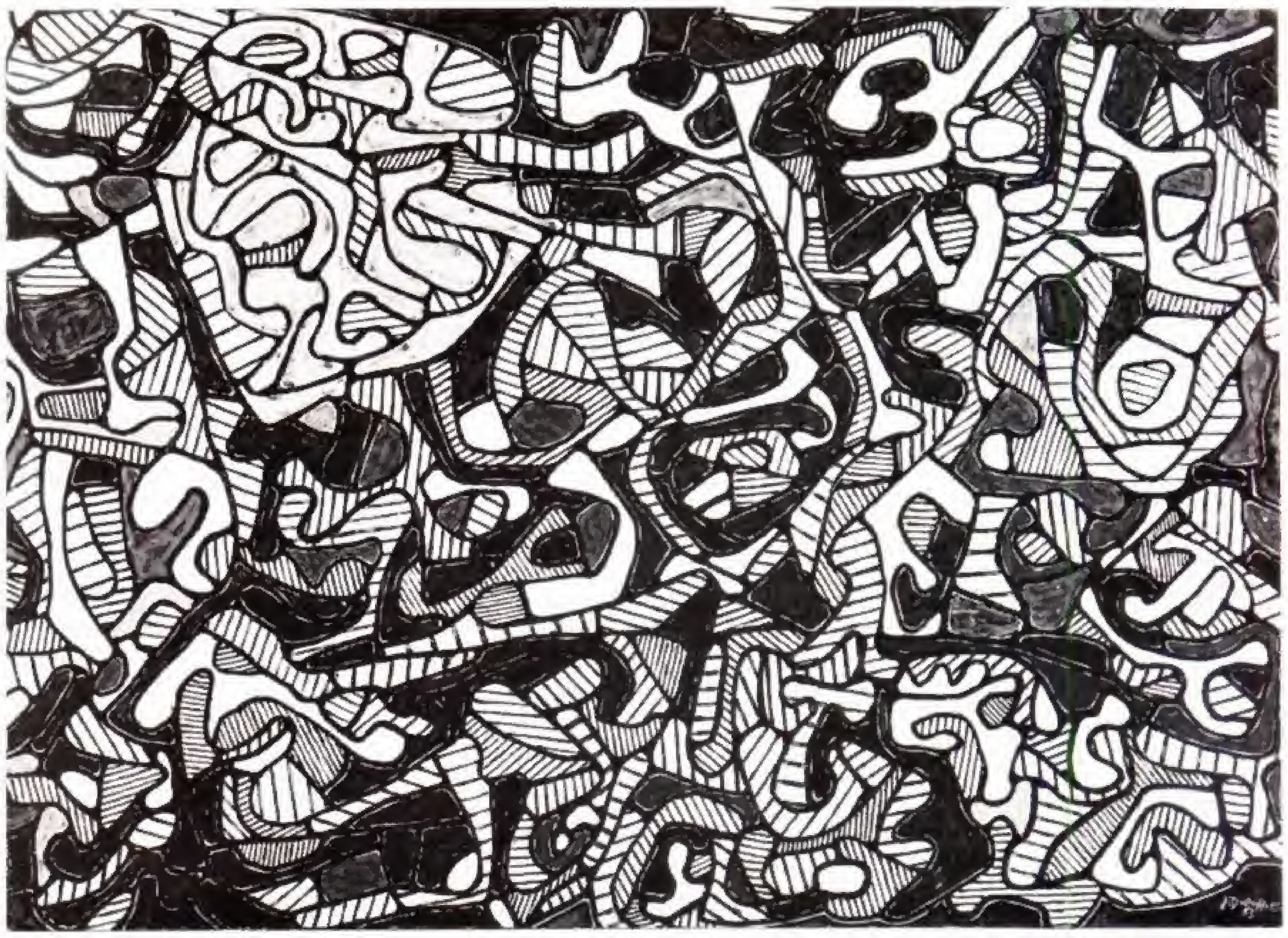
Dossi, Dosso 1490-1542

El artista italiano Dosso Dossi fue durante casi treinta años pintor de la corte de Este en Ferrara. Comenzó en 1514 y entre sus obligaciones figuraba el diseño de escenarios y de decoraciones de boda, incluso el barnizado de los carruajes, todo ello sumado a la pintura de escenas mitológicas, de retratos y de retablos. Sus obras anteriores a este período habían sido una continuación de las fantasías pastoriles de Giorgione, con figuras en medio de hermosos paisajes impresionistas. En la década de 1520, aunque conservaba estas cualidades venecianas, en especial la riqueza de colores, adoptó un estilo de figura romana más monumental. Un ejemplo de ello puede encontrarse en el retablo de la catedral de Módena (1522).
Su hermano Battista pintó de la misma manera; es probable que varios de sus cuadros hayan sido hechos en colaboración.

Gerrit Dou: Interior con joven violinista; panel; 30 × 32 cm.; 1637. National Gallery of Scotland, Edimburgo.

Dou, Gerrit 1613-75

El pintor costumbrista holandés Gerrit Dou, hijo de un fabricante de vidrio de Leiden, fue el primer discípulo de Rembrandt. En los temas religiosos de sus primeros años se advierte la influencia de su maestro y también trató de dominar los efectos de claroscuro de los cuadros de Rembrandt. Sin embargo, nunca utilizó los contrastes de luz y de sombra para fines expresivos. Si bien empleó con frecuencia los accesorios del estudio de Rembrandt —e incluso los mismos modelos— su obra carece del sentido que tenía el maestro del drama y del misterio. Dou fue concentrándose cada vez más en las escenas domésticas prosaicas, pintando cuadros de pequeñas dimensiones cuyo notable realismo minuciosamente detallado (logrado a menudo con ayuda de un cristal de aumento) y el acabado terso, semejante a un esmalte, le permitieron hacerse con una fortuna considerable y conseguir fama internacional.



Jean Dubuffet; *Poniendo trampas;* óleo sobre tela; 130 × 196 cm.; 1963. Detroit Institute of Arts.

Dubuffet, Jean 1901-

El pintor y escultor francés Jean Dubuffet nació en Le Havre, en el seno de una familia de clase media. Si bien empezó su formación como pintor en 1910, pensó que el arte era irrelevante para la experiencia corriente y no se dedicó plenamente a las actividades artísticas hasta 1942. Buscó una fuente alternativa de inspiración en el arte de los locos. Con la esperanza de que su obra fuera bien acogida por un público popular, Dubuffet tomó los temas de los primeros cuadros que expuso de la vida familiar de la ciudad y de la campiña. Éstos fueron expuestos en París inmediatamente después de la liberación de 1944. Dejó de lado el ilusionismo espacial, optando por un estilo hierático casi infantil con colores llamativos. En un momento en que se consideraba que el futuro de la pintura estaba o bien en

el realismo o bien en la abstracción lírica, Dubuffet desencadenó un escándalo. Sus obras más controvertidas fueron los *Hautes Pâtés*, expuestos en 1946. Sus imágenes eran tan sorprendentes como su estilo: la tela estaba cubierta de cuerpos desgarbados dibujados a la manera de burdos graffiti. Esta idea fue llevada al extremo en la serie de *Dames* de 1959, en la cual las cabezas y los miembros desgarbados son meros agregados en unos torsos desiguales, chatos, rectangulares como tablas de mesas sobre las cuales se podría garabatear cualquier cosa. La representación de la mujer como un absurdo es un ataque más violento contra la civilización que cualquiera de las féminas devoradoras que puedan encontrarse en el arte occidental, desde Munch a Picasso.
Durante la década de 1950, Dubuffet desarrolló estos temas que le preocupaban, dedicando una serie de cuadros a evocar la superficie de la tierra mediante collages o gruesas capas de óleo. También utilizó papel de estaño arrugado, plásticos vinílicos y resinas de poliéster a partir de 1959. Después de 1962 se limitó al rojo, el blanco, el negro y el azul, en un intento de rehuir los halagos estéticos. La obra de toda su vida se basa en una permanente postura anticultural y en un intento de rehabilitar valores que habían quedado descartados por los preconceptos estéticos.

Duccio, Agostino di 1418-81

Agostino di Duccio fue un escultor italiano nativo de Florencia.
Su primera obra fechada es un *antependium* que se encuentra en la catedral de Módena, tallado en altorrelieve con escenas de la vida de San Gemignano (1442). El estilo provinciano de esta obra permite suponer que Duccio recibió su formación artística fuera de Florencia. La obra más importante de este artista es la talla decorativa en el Templo Malatestiano de Rímini (a partir de 1447), donde una inscripción lo señala como escultor responsable de la transformación de la iglesia gótica en un «templo» renacentista.
Entre 1457 y 1462 Duccio trabajó en Perugia, donde realizó la fachada escultórica del oratorio de San Bernardino (fechada en 1461), que en su mayor parte tiene una clara vinculación con Rímini. A partir de entonces dividió su tiempo entre Perugia, Bolonia y Florencia, donde en 1463 se le encargó la talla de un *Gigante* para el Duomo. Al año siguiente empezó a trabajar en otra figura colosal, pero la abandonó después de dos meses. El bloque de mármol no fue destinado a ningún uso por las autoridades de la catedral hasta que Miguel Ángel lo utilizó para tallar su celebrado *David*. Pero las obras más famosas de Duccio son sus bajorrelieves, y se le han atribuido muchos relieves de la Madonna y el Niño (actualmente en el Louvre, París; Victoria and Albert Museum, Londres, y muchos otros museos) debido a su similitud con las obras documentadas.

Duccio di Buoninsegna
c. 1225-1319

El pintor italiano Duccio di Buoninsegna trabajó fundamentalmente en Siena, siendo el primer gran artista de esta ciudad. Su nombre aparece mencionado en documentos de 1278 y 1279 con ocasión de pagos que se le hicieron por decorar tapas de libros para el gobierno de la ciudad. Su primer encargo importante provino de la Cofradía de la Virgen María de Florencia, en 1285. Se trataba de un cuadro de la Madonna y el Niño para la iglesia de Santa Maria Novella, y en la actualidad se lo suele identificar con la llamada *Madonna Rucellai* (Uffizi, Florencia), a pesar de que Vasari atribuyó esta pintura a Cimabue.
Siete años después realizó una *Maestà* (Madonna con Niño entronizada en la Gloria con santos y ángeles) para la capilla del Consejo de los Nueve en el Ayuntamiento de Siena. Esa obra se encuentra perdida en la actualidad, conservándose en cambio la mayor parte de otra *Maestà* de mayores proporciones que le encargaron en 1308 para la catedral de Siena.
El arte de Duccio, aunque evidentemente basado en el estilo bizantino que por entonces imperaba en Italia, va enriqueciendo gradualmente esta tradición dotándola de nueva vida y humanidad. La *Madonna Rucellai*, obra de sus comienzos, obedece a los cánones de forma y tipo de retablo característicos de la *Madonna* de la Santa Trinità de Cimabue (que podría ser sólo algunos años anterior) hasta tal punto que copió el marco, con medallones conectados mediante bandas ornamentales. La Virgen de Duccio aparece sosteniendo al Cristo Niño, que tiene el brazo derecho levantado en gesto de impartir la bendición, entronizada en el centro de un panel vertical terminado en punta en la parte superior. Las grandes proporciones de la imagen de la Virgen se ven realzadas aún más por lo reducido de los tres ángeles en cuclillas situados a ambos lados de su elaborado trono. En estas figuras, la habilidad del pintor se advierte en el colorido distinto pero delicado de los ropajes de cada uno de los ángeles, complementado por el de los ángeles colocados en el lado opuesto del trono.
Ciertas bases estilísticas permiten colocar algunas de las pinturas sobre panel de dimensiones más reducidas entre la *Madonna Rucellai* y la *Maestà*. Una de ellas es la *Madonna con tres monjes franciscanos* (Pinacoteca Nazionale, Siena); la fluida línea «gótica», que ya aparece en el ruedo del traje de la Virgen de la pintura florentina, puede advertirse también aquí. El rico fondo dorado sobre el que destaca la figura de la Virgen se ve oscurecido en parte por un paño de honor ricamente decorado, lo mismo que sucede en un panel posterior que actualmente se encuentra en la National Gallery de Londres. En estos dos paneles, la Virgen y el Niño aparecen sentados entre ángeles de tamaño mucho menor; pero en este caso, las figuras secundarias son mucho menos etéreas y empiezan a apoyarse de una manera más firme sobre el suelo.
Éste es, indudablemente, el caso de la gran *Maestà* de la catedral de Siena, que fue realizada entre 1308 y 1311. Esta obra, actualmente desmantelada, estaba compuesta por dos partes, cada una de las cuales exigió del artista aptitudes diferentes. La parte frontal, colocada directamente ante la congregación, mostraba a la Virgen y al Niño entronizados en el centro de un panel oblongo; los ángeles y los santos estaban dispuestos en tres filas, dos de pie y una de rodillas, a cada uno de los lados del trono. Por encima de las figuras principales, en compartimientos separados del marco original que actualmente no existe, había figuras de santos de medio cuerpo. Coronándolo todo, en paneles con aguilones separados entre sí, había seis escenas que narraban la vida de la Virgen, con su Muerte y Asunción en el centro.
El reverso de la *Maestà* estaba ocupado por paneles que representaban la vida de Cristo. Los diez paneles de la predela narraban los primeros



años de su vida y de su ministerio, y en los paneles superiores con aguilones estaban representadas las apariciones tras la Resurección. La historia de la Pasión de Cristo adornaba la parte central, expuesta en dos bandas, cada una de dos paneles de ancho, en una narración que, empezando en la parte inferior izquierda, acababa en la parte superior derecha, mientras que la escena de la Crucifixión ocupaba la amplia área superior del centro (veintiséis paneles en total). La mayor parte de este enorme retablo se conserva en el museo catedralicio (Museo dell'Opera del Duomo) de Siena. Sin embargo, los paneles de la predela están diseminados por colecciones públicas y privadas de Europa y de América (ejemplos en la National Gallery, Londres; Frick and Rockefeller Collections, Nueva York; National Gallery of Art, Washington, D. C.).

En los paneles pequeños de la *Maestà*, Duccio se revela como un maestro de la narrativa pictórica. En muchos casos sigue un patrón narrativo heredado de los artistas bizantinos, pero enriquece la iconografía tradicional con muchos nuevos incidentes que pretenden mover a los devotos a la contemplación. Las figuras individuales tienen una sensibilidad de caracterización que subraya la importancia de Duccio como figura de la prehistoria del arte renacentista italiano y lo distingue de una manera muy clara respecto de su contemporáneo florentino Cimabue (1240-1301).

Lo que probablemente queda más claro en la *Maestà* es la pericia de Duccio como colorista. La figura de Cristo, vestido con un manto de brillantes colores rojo y azul, que aparece estriado de dorado después de la Crucifixión, puede seguirse sin dificultad de un panel a otro. El colorido precioso de la obra de Duccio habría de conservar su importancia fundamental para los pintores de la escuela sienesa durante los doscientos años siguientes.

Duchamp, Marcel 1887-1968

El artista francés Marcel Duchamp fue uno de los exponentes principales de los principios dadaístas, y más tarde

Agostino di Duccio: *La filosofía*, talla en relieve del Templo Malatestiano, Rímini.



Duccio di Buoninsegna: *La entrada en Jerusalén,* panel de la *Maestà;* 102 × 54 cm.; 1308-11. Museo dell'Opera del Duomo, Siena.

tuvo conexión con el surrealismo. En los cuadros de Duchamp de 1910-11 se refleja la influencia de Cézanne y del fauvismo, pero también hay ciertas resonancias simbolistas en las imágenes de mujeres desnudas y de amantes. En sus obras de 1911-12 se advierte el conocimiento del cubismo. Bajo la influencia del futurismo y de la crono-fotografía de Étienne-Jules Marey, Duchamp empezó también a representar el movimiento por medio de imágenes sucesivas del cuerpo en movimiento. *Dulcinea* (1911; Philadelphia Museum of Art) y su cuadro más importante hasta esta fecha, *Mujer desnuda bajando una escalera* (n.º 2; 1912; Philadelphia Museum of Art) son dos ejemplos de aplicación de este método. Sin embargo, en ninguna de estas dos obras se advierte señal alguna de la actitud optimista de los futuristas hacia la vida moderna. Rechazada en la exposición de los Indépendants de París, *Mujer desnuda bajando una escalera* tuvo un éxito escandaloso con ocasión de su presentación en la Armory Show de Nueva York, en 1913.

En 1912, Duchamp tenía una estrecha amistad con Apollinaire y Picabia; junto con ellos se formó una actitud crítica frente a la naturaleza y a la finalidad del arte que prefigura la estudiada iconoclasia del dadaísmo. En una visita que realizó a Munich ese verano pintó su *Paso de virgen a desposada* (Museum of Modern Art, Nueva York) y su *Desposada* (Philadelphia Museum of Art), en los cuales el contacto sexual y la pérdida de la virginidad están simbolizados crípticamente en elementos semiorgánicos, semimecánicos. Por entonces, Duchamp se había apartado radicalmente del cubismo, al que había pasado a considerar como algo demasiado «retinal». Según dijo en repetidas ocasiones, su objetivo era introducir lo cerebral en la pintura a expensas de la mera belleza visual.

El año 1913 fue importantísimo en la evolución de Duchamp. Aparentemente como «diversión» creó el primero de su «ready-mades» (*La rueda de bicicleta;* original perdido; réplica en el Museum of Modern Art, Nueva York), que consistía en una rueda de bicicleta colocada sobre un taburete. En este gesto aparece ímplicito el desprecio dadaísta por las nociones tradicionales de lo que es una obra de arte, y la sugerencia de que el factor esencial en la creación de arte no es la habilidad,sino la elección. El *Molinillo de chocolate* (n.º 1; 1913; Philadelphia Museum of Art), fue prácticamente la última de las obras al óleo de Duchamp. En ella empleó todos los recursos del ilusionismo académico para retratar un utensilio de lo más simple, lanzando así su ironía contra los artistas académicos y también contra los de vanguardia. Al mismo tiempo creó un sistema cuasi científico, «la casualidad enlatada»,

para incoporar efectos casuales a su obra. Así, en *Tres paradas corrientes* (1913-14; Museum of Modern Art, Nueva York) el diseño se logró dejando caer tres trozos de cuerda de un metro de largo desde una altura de un metro sobre el suelo.
Duchamp se estableció en Nueva York en 1915. Pasó allí prácticamente el resto de su vida, haciéndose ciudadano norteamericano en 1955. Junto con Man Ray, Picabia y otros fundó el grupo dadá de Nueva York.
Periódicamente fabricaba «ready-mades». Uno de los más notables fue el titulado *Fuente* (1917; original perdido; réplica en colección privada), un urinario colocado de pie. Otro de ellos fue *L.H.O.O.Q.* (1919; colección privada), una reproducción de *Mona Lisa* desfigurada con un bigote, barba y una inscripción, que realizó mientras se encontraba en París.
La obra más importante de Duchamp, *La desposada siendo desnudada por sus pretendientes, Imperturbable* o *Gran cristal*, fue comenzada en 1915, y la abandonó sin haberla terminado en 1923 (Philadelphia Museum of Art). Las notas y los estudios para su realización se remontan a 1912.
Para los surrealistas, que no vacilaron en reconocer la importancia de Duchamp, *Gran cristal* fue una obra clave, comparable a las grandes creaciones ocultas de la Edad Media.
En la década de 1920, Duchamp se interesó cada vez más por las técnicas ópticas y cinemáticas.
Experimentó con los efectos visuales producidos por medio de discos giratorios y en 1926 hizo una película corta, *Cine anémico,* con Man Ray.
En la década de 1930 dedicó menos tiempo a sus actividades artísticas debido a su intensa participación en certámenes internacionales de ajedrez. En 1934 se concentró en la publicación de *La caja verde*, edición facsímil completa de las notas y dibujos preliminares que había realizado para *Gran cristal*; también hizo proyectos para la instalación de exposiciones surrealistas. Empezó a circular el rumor de que había abandonado el arte para dedicarse a jugar al ajedrez, lo cual tuvo una gran influencia sobre los artistas de vanguardia durante las décadas de 1950 y 1960.
Pero lo cierto era que Duchamp había estado trabajando en secreto desde 1946, durante unos veinte años, en la realización de un montaje pictórico ilusionista titulado: *Dados: 1. la cascada, 2. el gas de alumbrado* (Philadelphia Museum of Art). En esencia, esta extraordinaria construcción es una extensión del tema erótico que aparece en *Gran cristal.* Sólo se conoció después de su muerte, acaecida en 1968, y la habían precedido una serie de objetos eróticos durante la década de 1950.
La influencia de las ideas de Duchamp y de su obra ha tenido una importancia fundamental. Sus «ready-mades» fueron un estímulo de primer orden para la fabricación de objetos surrealistas y para el pop-art. Su idea de que la vida es la auténtica forma artística, y su insistencia en el contenido cerebral del arte, han influido poderosamente sobre la formación de movimientos de vanguardia tales como el arte conceptual.



Marcel Duchamp: *Retrato de jugadores de ajedrez;* óleo sobre tela; 102 × 102 cm.; 1911. Philadelphia Museum of Art.



Raoul Dufy: *Carreras en Goodwood;* acuarela; 50 × 66 cm.; 1930. Colección privada.

Dufy, Raoul 1877-1953

El pintor francés Raoul Dufy nació en Le Havre. Tras estudiar en la Escuela de Bellas Artes de esa ciudad (1900) creó un estilo de brillante colorido en el que se advierte la influencia de Van Gogh y de los impresionistas. Muy influido por la obra de Matisse, se unió a los pintores fauves en 1905. A partir de las telas impresas que hizo en 1910, desarrolló su conocido estilo decorativo de aguadas y de notaciones caligráficas que evocan escenas de la vida elegante. A él se debe uno de los mayores murales que jamás se hayan pintado sobre el tema del progreso científico, realizado para el Palacio de la Electricidad durante la Exposición Universal de París de 1937. En 1952 ganó el Primer Premio en la Bienal de Venecia.

Duquesnoy, Francesco
1594-1643

El escultor flamenco Francesco (o François) Carino Duquesnoy conquistó la fama en Roma, donde se le conoció generalmente como «Il Fiammingo». Nacido en Bruselas, realizó su aprendizaje bajo la dirección de su padre, el escultor Jérôme Duquesnoy *el Viejo*. No ha llegado hasta nosotros ninguna obra de este período y en sus obras posteriores no se advierten características marcadamente flamencas.

Llegó a Roma en 1618 con una pensión del archiduque Alberto, para quien ya había realizado algunas obras menores. El archiduque murió en 1621, y Duquesnoy tuvo que ganarse la vida produciendo pequeñas esculturas de marfil y de metal y restaurando antigüedades. Siempre tuvo la suerte de encontrar clientes poderosos. Recibió encargos del cardenal Francesco Barberini, para quien talló los bustos de Bernardo Guglielmi y de John Barclay (1627); del cardenal condestable Filippo Colonna, para quien talló un tintero; y del marqués Giustiniani, para quien diseñó un frontispicio y creó pequeñas estatuillas de bronce de *Mercurio* y *Apolo*.

Duquesnoy hizo solamente dos estatuas de mármol de tamaño superior al natural. Una de ellas, el *San Andrés* (1633-9; en la intersección de San Pedro, Roma) está basada en un modelo preparado por Bernini. La otra, *Santa Susana* (1630-3; Santa Maria di Loreto, Roma) es una de las estatuas talladas en la época moderna que más influencia ejercieron. Las formas gráciles, curvas, de Santa Susana, combinan un cálido clasicismo con un suave sentimiento. Con ellas se consiguió la expresión perfecta del ideal por el cual luchó incansablemente su lento creador, y su estilo se impuso a una multitud de imitadores.

Aparte de los bustos que ya hemos mencionado, Duquesnoy talló un retrato del cardenal Maurice de Saboya. También creó un estudio fascinante del enano que acompañaba al duque de Crequi en su embajada a Roma (1633-44) y modeló un busto de la esposa de su amigo Nicolas Poussin.



Francesco Duquesnoy: *Santa Susana*; mármol; 1630. Santa Maria di Loreto, Roma.

Su contribución más popular al arte —y la que más influencia tuvo— fue su tratamiento de los *putti* (querubines), que en sus manos lograron una nueva veracidad y un nuevo encanto infantil. Pueden verse algunos en las pequeñas tumbas de Adrien Vryburch (1629) y Ferdinand van den Eynde (1633-40) que se encuentran en Santa Maria dell'Anima, Roma, y otros están en relieves tales como la *Bacanal de los putti* y en *Amor sacro y Amor profano*, de la Galleria Doria Pamphili, Roma. Existen otros ejemplos en sus ángeles músicos del Altar de Filomarino en SS. Apostoli de Nápoles (1640-2), así como una multiplicidad de pequeños modelos como el del tintero de Colonna. A pesar de lo reducido de su producción, gran parte de ella correspondiente a los géneros «menores», Duquesnoy logró una perfección que lo sitúa entre los grandes escultores del barroco romano. Tan grande fue su fama en su época, que fue llamado a trabajar para el rey de Francia. Precisamente fuè en Livorno, en viaje hacia París, donde murió.

Durero, Alberto 1471-1528

El pintor, impresor y teórico alemán Alberto Durero es generalmente reconocido como la figura más representativa de la historia del arte europeo fuera de Italia durante el período del Renacimiento. Especialmente sus estampas tuvieron una enorme influencia sobre todas las formas de las artes pictóricas y decorativas, tanto en el norte de Europa como en Italia. La gran cantidad de información personal que se conserva en forma de cartas, escritos teóricos y dibujos minuciosamente anotados permite una comprensión crítica del arte de Durero. Estos comentarios sobre su obra son más abundantes que sobre cualquier otro artista septentrional del mismo período.
Durero había nacido en Nuremberg. Era hijo de un orfebre de origen húngaro en cuyo taller recibió su formación inicial. A la edad de trece años, su talento precoz estaba lo suficientemente desarrollado como para producir el primero de sus muchos autorretratos, el trazado con punta de plata que se encuentra en el Graphische Sammlung Albertina, Viena. Su verdadero aprendizaje lo realizó en el taller del pintor



Alberto Durero: *Gran extensión de hierbas*; acuarela; 41 × 32 cm.; 1503. Graphische Sammlung Albertina, Viena.

de Nuremberg Michael Wolgemut; su educación artística general la obtuvo durante sus viajes realizados entre 1490 y 1494.
A la luz del dominio de las artes gráficas que muestra Durero, resulta significativo que el objetivo de uno de sus viajes haya sido visitar el taller del grabador alemán más importante de la época, Martin Schongauer, de Colmar, que se vio frustrado por la muerte de éste. Durero ya empezaba a ser famoso como dibujante de grabados en madera para libros impresos. En Basilea, en 1492, dibujó un *San Jerónimo en su estudio* para una edición de las cartas del santo. Muchas copias de este grabado fueron debidamente pintadas, siguiendo la tradición de la época de tratar los grabados en madera como una red de líneas que exigían el relleno del color para dar la sensación de un vitral. Pero el intento de Durero de representar el espacio interior, y su minucioso juego de luz y sombras hablan de la intención de independizar el grabado en madera de cualquier aplicación de color.
Los primeros contactos de Durero con el arte italiano fueron a través de estampas; antes de 1494 ya copiaba los grabados mitológicos de Mantegna. Su deseo de viajar al sur no se vio obstaculizado por su matrimonio con Agnes Frey en Nuremberg, en 1494. Poco después de la boda, dejó sola a su esposa para hacer su primera visita a Italia. Las acuarelas que se conservan de su viaje a través de los Alpes son algunas de las pruebas más tempranas de la curiosidad del artista por las cosas del mundo que lo rodeaba.
En los años siguientes, Durero estableció un taller en su ciudad natal y recibió encargos de varios protectores alemanes, entre ellos Federico el Sabio, elector de Sajonia, para quien realizó retratos y obras de carácter religioso. Entre éstas últimas, una de las más significativas fue el altar de Paumgärtner de 1503 (Alte Pinakothek, Munich), cuyo panel central refleja una mezcla de ideas del norte e italianas. Las diminutas figuras del donante, con sus emblemas heráldicos, están colocadas en el primer plano de un patio en ruinas, con diagonales que se proyectan sobre un paisaje de fondo. Los retratos de este período incluyen la tensa caracterización de *Oswolt Krell* (1499; Alte Pinkothek, Munich) y dos autorretratos que revelan la clara idea que tenía Durero de su jerarquía como pintor. El *Autorretrato* de 1498 (Museo del Prado, Madrid), aunque influido por las convenciones del retrato flamenco en lo que a la forma se refiere, es también muy italiano por su uso de trajes de moda y por la relajada elegancia del modelo. Al parecer, Durero quiso presentar aquí al artista como un caballero culto. El *Autorretrato* de 1500 (Alte Pinakothek, Munich) trata de elevar la posición del artista, en un sentido más religioso que social. La comparación física de Durero con la imagen de Cristo presenta al artista como creador, como una figura peculiar con talento que emana de Dios.
Sin embargo, lo que más preocupaba a Durero por entonces era la producción de grabados en madera y en metal, y en estas obras es donde se pone de manifiesto lo aprendido del arte italiano. No sólo dibujaba, sino que además compiló su propia obra gráfica, estableciendo así un vínculo entre su juicio artístico y el mercado de los grabados. De esta manera podía arriesgarse con cosas insólitas, como cuando publicó el *Cerdo con seis patas*, donde representaba un fenómeno de la naturaleza que había visto con sus propios ojos. La *Caja de baños para hombres*, grabado en madera de 1496-7, implica un intento de clasicismo. Las figuras de medio cuerpo que aparecen en primer plano están colocadas de tal modo que permiten ver la espalda y el frente de la misma forma humana; la composición está centrada en la figura

del flautista que proporciona un punto de estabilidad. Lo mismo que en sus cuadros religiosos de este período, Durero agrega un paisaje del norte, evocando una vez más el contraste directo entre sus orígenes artísticos locales y el estilo italiano.
Los grabados de estos años van acrecentando el refinamiento del estilo y de los detalles, logrando efectos de tono y de textura que son impensables en los grabados en madera. Mediante un lento trabajo en una área reducida de la placa de cobre, Durero transformó la técnica del grabado en metal de su época. Reemplazó el rígido estilo lineal existente por un método minucioso pero reiterativo de incisión en líneas paralelas. Valiéndose de una flexible técnica de dibujo, variaba la longitud y la presión de las incisiones utilizando el instrumento del grabador, el buril, para producir una multiplicidad de líneas curvas y de sombreados cruzados. La *Caída del hombre*, de 1504, muestra esta técnica en los minuciosos detalles de los animales y de los árboles, que son alusiones simbólicas al tema de figura principal. La figura de Adán tiene mucho de la escultura clásica del *Apolo de Belvedere*.
La obra más influyente de Durero durante el período comprendido entre sus dos visitas a Italia fue, quizás, la serie de grabados en madera que ilustraban los temas bíblicos más importantes. Por entonces empezó la serie de la *Gran Pasión* y terminó el *Apocalipsis* (1497-9). Esta última consta de catorce grabados en madera a toda página publicados en forma de libro. Por primera vez, el texto en alemán y en latín aparece perfectamente alineado con las ilustraciones. Todo parece indicar que trabajó simultáneamente en dos o más grabados, de modo que existe entre ellos una estrecha interrelación en lo que respecta al desarrollo de los temas. Sin embargo, entre las catorce obras hay algunas que destacan por su fuerza excepcional, por ejemplo, *Los cuatro jinetes*. En este caso, la narración hace hincapié en la descripción de las fuerzas irresistibles de la Muerte, la Guerra, el Hambre y la Peste.
El *Apocalipsis* fue, de entre las obras de ese período, la que más contribuyó a difundir la fama de Durero por toda Alemania e Italia. Como temas visionarios que eran, reflejaban el clima atormentado de fines de siglo y, en el aspecto estrictamente artístico, el hecho de que estuviesen relacionadas con anteriores grabados en madera sobre el mismo tema no hace más que subrayar la superioridad de la técnica y la capacidad narrativa de Durero.
La primera referencia impresa a Durero aparece en una crónica alemana de 1505 que confirma el profundo impacto de sus estampas sobre los artistas italianos. Es interesante observar que precisamente en ese año realizó su segunda visita a Italia.
Su estancia en Venecia está perfectamente documentada por las cartas que escribió a su amigo, el humanista Willibald Pirckheimer. En ellas compara la respetable posición que ocupaba el artista en Italia con la baja jerarquía social que le correspondía en Alemania.
Durante su visita trató conscientemente de igualar la maestría pictórica de los principales artistas venecianos de la época. *El festival de las guirnaldas de rosas* (1506; Galería Nacional, Praga) fue pintado para la iglesia alemana nacional de Venecia. Desde el punto de vista temático combina el culto al rosario con la idea de la hermandad universal proclamada por el cristianismo, mostrando al papa y al emperador, cabezas del mundo espiritual y temporal respectivamente, en el acto de adorar a la Virgen y al Niño. Su composición centralizada y la riqueza del color, muy disminuido en su estado actual de deterioro, nos recuerdan los retablos venecianos. El único ángel músico que aparece en la base del trono es un homenaje a Giovanni Bellini, que le brindó su amistad durante este viaje.
El *Retrato de una joven* (c. 1506; Staatliche Museen, Berlín) habla del intento de Durero de emular a los retratistas venecianos de la época. La figura aparece sobre un fondo azul y sus facciones, aunque de carácter germánico, no están modeladas en su habitual estilo de dibujo incisivo, sino mediante juegos de luz y sombra. Tras su regreso a Nuremberg en 1507, Durero abandonó, al parecer, la libertad de pincelada y de color que caracteriza sus obras venecianas.
A lo largo de toda su vida, su maestría y reputación como pintor y su esfuerzo consciente para igualar a sus contemporáneos en este campo, fueron el resultado de un intenso trabajo, mientras que en las artes gráficas su supremacía no tenía rival.
En los años siguientes completó otras series de grabados en madera, entre ellos la *Vida de la Virgen*. Pero el período comprendido entre 1511 y 1514 destaca, sobre todo, por los grabados «originales» en metal en los que pone de manifiesto su estilo gráfico más maduro.
En años posteriores, Durero trabajó para el emperador Maximiliano y diseñó el enorme grabado del *Arco de Triunfo* (1515-17) formado de 192 planchas de grabado en madera con una altura total de nueve metros (un ejemplar en el British Museum de Londres). Del viaje que hizo a los Países Bajos en 1520-1 han quedado dibujos entre los cuales, junto a retratos al carboncillo de un acabado perfecto, hay un solo boceto a pluma del *Puerto de Amberes* (Graphische Sammlung Albertina, Viena) y una *Cabeza de morsa* a la pluma y acuarela (British Museum, Londres) pintada en presencia de un animal real arrojado muerto a la playa. Sus últimos años se vieron notablemente perturbados por el advenimiento de la Reforma.
Hay algunas pruebas de que se convirtió al protestantismo, y lo cierto y documentado es que tenía mucha fe en las enseñanzas de Lutero.
En esta época, Durero también estaba ocupado en la preparación de sus libros sobre la medida y la proporción.
Su tratado sobre la medida apareció en 1525 y sus libros sobre la proporción humana fueron publicados después de su muerte, acaecida en 1528.
En estas obras trata de racionalizar su forma de enfocar el arte basándose en el conocimiento de los italianos que lo precedieron en el campo de la teoría artística. Puede, sin embargo, que la importancia de este artista no resida tanto en sus teorías como en la actitud general hacia el arte de que hizo gala a lo largo de toda su carrera profesional. También reside en el impacto multifacético que ejerció sobre la obra de sus contemporáneos, tanto del norte como del sur.
En la Alemania en que vivió, su idea de que la originalidad y la creatividad eran más valiosas que la mera diligencia y que la maestría tradicional fue revolucionaria.

Dyce, William 1806-64

William Dyce fue un pintor y profesor de arte escocés. Nació en Aberdeen y se educó en Edimburgo y en Londres; visitó Italia entre 1825 y 1829 para estudiar la pintura italiana primitiva y allí conoció al grupo de artistas llamados nazarenos. A su regreso realizó obras basadas en el estilo de los maestros italianos (por ejemplo, *Madonna y el Niño*, c. 1840; Tate Gallery, Londres). Creó un estilo preciso que se parecía, aunque

anticipándolo, al prerrafaelismo, pintando temas religiosos, históricos y modernos, a menudo ambientados en paisajes (por ejemplo, *La bahía de Pegwell*, 1859-60; Tate Gallery, Londres). Participó en el intento de revitalizar la pintura de frescos que tuvo lugar durante la década de 1840, y fue director de la Government School of Design de Somerset House (1838-43).

Dyck, Anthonis van 1599-1641

A Anthonis van Dyck le corresponde un lugar especial dentro del arte del siglo XVII como creador del retrato barroco de corte. Poseía un consumado sentido de la elegancia y del refinamiento y transformó a sus modelos cortesanos en la imagen de una aristocracia ideal que ejerció una influencia perdurable sobre la imaginación europea.

Nacido en Amberes, en 1609,era aprendiz con Hendrik van Balen. Fue un artista precoz, dotado de una asombrosa fluidez en la manipulación de la pintura. Antes de c. 1616 ya tenía su propio estudio y sus ayudantes. Por entonces estaba dedicado a la producción de una serie de cuadros de Cristo y de los Apóstoles. Entre 1618 y 1621 trabajó como ayudante principal de Rubens. Bajo la influencia de este maestro modificó el estilo áspero y vigoroso de sus primeros tiempos y empezó a utilizar un estilo de pintura más liso y delicado, caracterizado por tonalidades plateadas. En sus cuadernos de bocetos hay bosquejos y copias de obras de Rubens y de estampas de los maestros renacentistas; en ellos se advierte a las claras la amplitud y profundidad de su educación como pintor religioso e histórico.

Las ambiciosas composiciones de figuras de su primera época de Amberes (1559-1620) hablan ya de una marcada influencia de Rubens y de Tiziano que perduraría durante toda su vida. Sin embargo, su *Sansón y Dalila* (Dulwich College Picture Gallery, Londres), *La entrega de Cristo* (c. 1620; Museo del Prado, Madrid) y *La continencia de Escipión* (c. 1620-1; Christ Church Picture Gallery, Oxford) revelan también una acusada preferencia personal por los espacios sin profundidad y por los diseños a modo de frisos, por una gracia refinada en los gestos y expresiones y por las superficies decorativas formadas por una combinación de luz y de sombra.

En los primeros autorretratos de Van Dyck se advierte una calidad asombrosa. En ellos hay una combinación de informalidad y de elegancia. La riqueza de los trajes y el atractivo ligeramente narcisista evidencia su pretensión de que se le considerase un príncipe entre los pintores. Alrededor de 1621-2, su estilo retratístico se había apartado de los diseños convencionales de sus primeros años.

En 1621, tras una frustrada visita a la corte de Jacobo I en Londres en 1620, partió para Italia. Pasó la mayor parte del tiempo en Génova y Roma, pero también viajó a Florencia, Venecia y Sicilia. Su libro de bocetos italianos (British Museum, Londres) demuestra que estudió a fondo las obras de Tiziano durante esos años, respondiendo a su color rutilante, a la franqueza de sus composiciones y al carácter poéticamente lírico de sus primeras alegorías. Entre sus obras, la que más revela la influencia de Tiziano es la titulada *Las cuatro edades del hombre* (c. 1622-7; Museo Civico, Vicenza). También acusó la influencia del arte boloñés, especialmente la de la obra de Guido Reni que expresa un intenso sentimiento religioso.

En Génova, Van Dyck pintó una magnífica serie de retratos de la aristocracia; entre ellos los más frecuentes son los de cuerpo entero, y hay algunos ecuestres. Quince años



William Dyce: *Escena en Arran*; óleo sobre tablero; 35 × 50 cm.; 1858-9. Aberdeen Art Gallery.

antes, en Génova, Rubens había creado ya la nueva *mise-en-scène* del palacio o terraza. Pero Van Dyck se encargó de transformar el vigor de Rubens en gracia y elegancia. En su espectacular *Marchesa Elena Grimaldi* (1625; National Gallery of Art, Washington D. C.), la reservada majestad de la figura se ve acentuada por la mágica belleza de la terraza en que se encuentra, por la luminosidad del cielo italiano sobre las distantes colinas, y por el fastuoso vestido, casi ceremonial. El cuadro parece captar la verdadera esencia de la aristocracia.
En 1627, Van Dyck regresó a Amberes; en 1630 fue nombrado pintor de la corte de Bruselas por la archiduquesa Isabel Clara Eugenia. En su segundo período de Amberes pintó muchos retratos de coleccionistas, de otros artistas y de la corte española en Bruselas y realizó numerosos encargos para iglesias. Los modelos flamencos de Van Dyck visten de negro, y la frialdad de los blancos y los negros sólo se ve aliviada por los rojos brillantes de elementos del estudio. Logró una excelsa maestría en la técnica del doble retrato, creando vínculos de composición que están llenos de significación psicológica. También empezó a trabajar en la *Iconografía*, una colección de grabados basados en retratos de personas famosas. Las obras religiosas de este período revelan la influencia del exacerbado emocionalismo de Guido Reni. En 1632 Van Dyck se trasladó a Londres, donde fue nombrado caballero por Carlos I, quien además lo designó pintor principal y le asignó una casa en Blackfriars. Visitó Amberes en 1634 y 1640, pero murió en Londres en 1641. Carlos I fue un entendido mecenas de las artes que compartía la predilección del pintor por Tiziano. Los retratos que hizo Van Dyck del rey y de sus cortesanos muestran la gran sensibilidad del artista hacia el ethos y las aspiraciones de la corte de Carlos I. Pintó retratos relucientes, argentados, de la reina y de sus damas de corte, y dentro de lo que le permitían los atavíos formales del retrato de estado, se las ingenió para plasmar el inquieto encanto de los cinco hijos de Carlos I. Pero sobre todo pintó a Carlos I en múltiples papeles que interpretan con poética belleza la concepción que este rey tenía de la monarquía. En 1633 lo pintó como rey y guerrero en el retrato ecuestre (National Gallery, Londres) basado en el que Tiziano había hecho de Carlos V (Museo del Prado, Madrid), y también en su *Carlos I a caballo con M. de Saint Antoine* (colección de la reina Isabel II). Esta obra, que presenta al rey atravesando a caballo una arcada, permitió a Van Dyck dar rienda suelta a sus frustradas ambiciones como dibujante en gran escala. Constituye sin duda su empleo más magnífico del ilusionismo barroco. *Carlos I cazando* (1635; Louvre, París) muestra al rey como un perfecto jinete. En 1636 lo pintó con sus atavíos reales. También pintó su cabeza desde tres perspectivas diferentes en una sola tela (c. 1637; Royal Art Collection, Windsor). Este triple retrato está destinado a servir de modelo al escultor Bernini, de quien se dice que se quejaba de la expresión melancólica del rey.
Los retratos hechos por Van Dyck de la aristocracia inglesa revolucionaron la pintura de ese país.



Anthonis van Dyck: *Montjoy Blount, conde de Newport*; óleo sobre tela; 215 × 130 cm.; c. 1633. Colección de la señora de Hugh Dillman, Detroit.

E

Eakins, Thomas 1844-1916

Thomas Eakins es, probablemente, el artista norteamericano más importante de todos los tiempos. Obras como *Max Schmitt con un remo* (1871; Metropolitan Museum, Nueva York) son fundamentales en el arte del siglo XIX por su realismo psicológico, su magistral control de la perspectiva, la anatomía y el dibujo, y por su profundo estudio de las formas humanas en movimiento. En todas las obras de Eakins predomina la figura humana, y la luz deriva de Rembrandt (1606-1660) y Velázquez (1599-1660), aunque en el fondo sigue siendo profundamente americana. Eakins trabajó en Filadelfia, ciudad en cuya Academia de Bellas Artes estudió pintura. También estudió anatomía en la Escuela Jefferson de Medicina. De 1866 a 1869 estudió con Jean Léon Gérôme en París, y más tarde viajó a España para ver las obras de Velázquez y Ribera. Tras regresar a Filadelfia en 1870, realizó una serie de retratos familiares; también pintó escenas deportivas y al aire libre, como la obra ya citada de *Max Schmitt*. La segunda obra maestra de Eakins, *La gran clínica* (1875; Jefferson Medical College, Filadelfia), pintada con ocasión del centenario de la ciudad de Filadelfia, fue rechazada por el jurado de la exposición que se realizó por su carácter sangriento, y tuvo que mostarse en la sección de medicina. Eakins fue también un gran maestro, basando su método pedagógico en el estudio del desnudo. Enseñó en la Academia de Bellas Artes de Filadelfia a partir de 1876. En 1879 fue nombrado director de dicha escuela, y dimitió en 1886 por la oposición encontrada a su proyecto de introducir en las clases modelos totalmente desnudas. Sus estudiantes le siguieron, convirtiéndose en un miembro influyente de la llamada Ashcan School. El interés de Eakins por el movimiento le llevó a realizar figuras en cera y bronce en composiciones como *El agujero nadando* (1883; Fort Worth Art Museum). Su curiosidad le condujo también a analizar profundamente los estudios fotográficos del cuerpo humano y de caballos en movimiento hechos por Eadweard Muybridge. La cumbre del arte de Eakins se alcanza en la serie de retratos que el pintor realizó de artistas, músicos y otros personajes importantes.



Thomas Eakins: *Retrato de Louis N. Kenton* (El pensador); óleo sobre lienzo; 208 × 107 cm.; 1900. Metropolitan Museum, Nueva York.

Elsheimer, Adam 1578-1610

Pocas obras se conservan de Adam Elsheimer, pero merece ser recordado porque su arte abrió nuevas posibilidades a la pintura del siglo XVII. Realizó fundamentalmente encargos privados, pintando sobre planchas de cobre de dimensiones muy pequeñas. En sus obras aparecen detalles de plantas y ropajes pintados con gran minuciosidad; sin embargo, conservan el atractivo de las pinturas de grandes dimensiones. Elsheimer trajo una fresca simplicidad y realismo al arte del paisaje, reflejando en él emociones humanas, ya sean idílicas o dramáticas. Revolucionario en el empleo de la luz, estudió los efectos lumínicos del sol y la luna, el fuego y las antorchas, y las misteriosas sombras arrojadas sobre las paredes por las velas.

Ensor, James 1860-1949

James Ensor fue un pintor, grabador y escritor belga. Nació en Ostende, hijo de padre inglés y madre belga; sus padres tenían una tienda de recuerdos en la que vendían conchas marinas, muñecos, juguetes y máscaras de carnaval. Su infancia fue infeliz: su madre dominaba a su educado y sensible padre, que murió alcoholizado en 1887. Ensor estudió en la Academia de Bruselas de 1877 a 1881. Sus primeras obras —paisajes y naturalezas muertas— presentan influencias de Courbet y Manet. Su *Mujer comiendo ostras* (c. 1882; Museo Real de Bellas Artes, Amberes) muestra ya un gran dominio de la luz y el color impresionistas. Las obras por él presentadas al Salón de Bruselas de 1883 fueron rechazadas: al año siguiente se unió al grupo vanguardista llamado Les Vingt. Su obra más importante de este período, *La entrada de Cristo en Bruselas* (Casino Comunal, Knokke-le-Zoute, Bruselas), también fue rechazada en el Salón en 1888. En esta obra Ensor se imagina a Cristo entrando en Bruselas en un nuevo Domingo de Ramos. El autor hace una crítica de la sociedad moderna: Cristo, una diminuta figura montada sobre un asno, aparece rodeado de una muchedumbre estridente que agita estandartes, y algunas personas cubren sus caras con máscaras. La utilización de máscaras continúa en una serie de cuadros en los que critica la hipocresía de la sociedad. Sus ataques al orden social resultan aún más amargos en una serie de aguafuertes de los siete pecados capitales realizados en 1892 y 1904. A partir de 1900 su ira se calmó un poco; sus pinturas posteriores suelen ser repeticiones de obras anteriores. Pasó el resto de su vida en Ostende: algunas de sus marinas recuerdan las últimas obras de J. M. W. Turner. La obra de Ensor, a la vez expresionista y simbolista, influyó en dadaístas, surrealistas y en las realizaciones de Jean Dubuffet.

Adam Elsheimer: *Pablo en Malta;* óleo sobre cobre; 17 × 21 cm.; c. 1600. National Gallery, Londres.



James Ensor: *La caída de los ángeles rebeldes;* óleo sobre lienzo; 108 × 132 cm.; 1899. Museo de Bellas Artes, Amberes.



Epicteto

fl. c. 520-490 a. de C. o más tarde

Epicteto fue un prolífico pintor de vasos ateniense que incluso modeló algunas de sus piezas decoradas. A menudo firmó sus obras, pero al final de su vida abandonó esta práctica y las dejó sin firmar.
Al igual que los de su contemporáneo Oltos, varios de sus primeros vasos tienen el interior decorado con la técnica de figuras negras y el exterior con las figuras rojas (por ejemplo, E. 3, que se conserva en el British Museum de Londres, firmado por Epicteto como pintor y por Hischylos como ceramista; en él aparece un jinete a caballo en el interior, y dos sátiros de mirada malvada y armados con un escudo en el exterior. En vez de lanzas, un sátiro tiene una jarra y el otro un cuerno para beber). El dibujo de Epicteto es limpio y delicado, y sus figuras, elegantes y enérgicas. Sus trazos son mínimos, realizando perfiles precisos y firmes.
Epicteto pintó también platos, y en ellos volvió a demostrar su maestría al realizar composiciones en una superficie circular. Entre estas obras destaca una que representa dos borrachos (British Museum, Londres; E. 137). En primer plano hay un joven tocando la flauta, y en el fondo un borracho barbudo se inclina para dejar en el suelo su gran *skyphos*, probablemente lleno de vino, antes de empezar a danzar. Alrededor de estas figuras está la firma del pintor, encerrando y dando unidad a la composición. En obras posteriores demuestra su conocimiento de las innovaciones técnicas introducidas por Eufronios y Eutímides, aunque nunca se perdió en la exploración de la anatomía, como hicieron los dos artistas que acabamos de citar.
Es posible que siguiera pintando a su manera hasta la última década del siglo VI a. de C., si bien parece ser que su arte acaba presentando influencias de Douris, el pintor de vasos más importante de la generación siguiente por su graciosa manera.

Epstein, Jacob 1880-1959

El escultor sir Jacob Epstein nació en Nueva York, hijo de inmigrantes ruso-polacos. A mediados de los años 90 estudió durante un tiempo en la Liga de Estudiantes de Arte de Nueva York, y hacia 1900 decidió hacerse escultor. En 1902 marchó a París, estudiando en la École des Beaux-Arts y en la Académie Julian hasta 1904. Tras viajar por el continente

y visitar Florencia, se estableció en Londres en 1905. El arquitecto Charles Holden le encargó, en 1907, esculpir dieciocho figuras para el nuevo edificio del Colegio de Médicos Británicos, proyectado por él. Epstein terminó este encargo en 1908, causando una gran controversia en la prensa. Este primer incidente dio a Epstein tal notoriedad que ninguna de las esculturas públicas por él realizadas posteriormente escapó a las críticas de cierta prensa sensacionalista, cosa que acabó amargando al artista y pudo influir en su desarrollo estilístico posterior. En 1910 se le encargó realizar la tumba de Oscar Wilde, finalmente levantada en el cementerio parisino de Père-Lachaise en 1912, época en que Epstein conoció a Picasso, Brâncuşi y Modigliani. En 1913 se estableció en Pett Level (Sussex), y durante un período de intensa actividad realizó *La perforadora* (Tate Gallery, Londres). Esta obra, en la que aparece una especie de robot con una verdadera taladradora, constituye el trabajo más vanguardista de Epstein, tanto por la forma como por la concepción: contiene elementos e ideas cubistas y futuristas, y recuerda obras de Boccioni y los «ready-mades» que Duchamp empezó a realizar ese mismo año. *La perforadora* coincidió con los comienzos del vorticismo en Inglaterra; Epstein realizó dibujos para la revista *Blast*, pero no llegó a alinearse con los vorticistas, a pesar de sus actitudes y estilos semejantes. *La perforadora* no se expuso al público hasta 1915; al año siguiente fue expuesta una versión incompleta —sin la perforadora—, señalando la abdicación de Epstein de su papel de artista de vanguardia. Otras obras importantes de esta breve fase son *Figura femenina* (1913; Tate Gallery, Londres), *Venus* (1913/4; Universidad de Yale) y *Palomas* (1915; hay una versión en mármol en la Tate Gallery de Londres).
Desde sus comienzos, Epstein realizó retratos; a lo largo de toda su carrera y durante su intermitente interés por el modelado en arcilla no dejó de buscar el parecido humano en ningún momento. Sus mejores retratos, como la *Cabeza de un niño* (versión de 1907, Scottish National Gallery of Modern Art, Edimburgo), *Jacob Kramer* (1921; Tate Gallery, Londres), *Paul Robeson* (1928; Museum of Modern Art, Nueva York) y *Ernest Bevin* (1943; Tate Gallery, Londres) combinan el parecido



Epicteto: Arquero con traje escita; finales del siglo VI a. de C. British Museum, Londres.



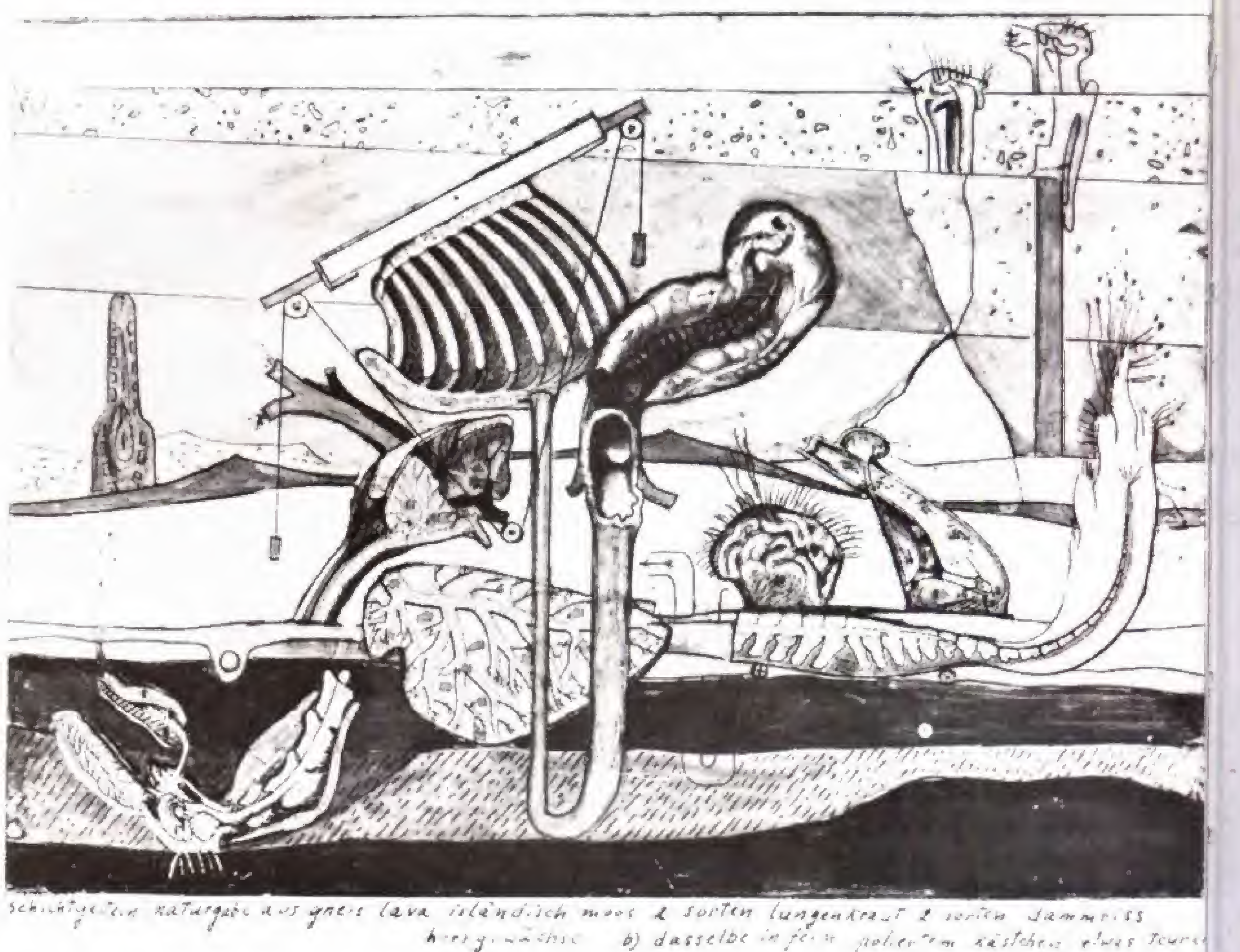
Jacob Epstein: *Oriel*; bronce; 55 cm. de altura; 1931. Aberdeen Art Gallery.

y la expresividad sobre una superficie móvil e «inacabada». De todas formas, hay muchos otros bustos del artista que carecen totalmente de vitalidad. En 1917 empezó su *Cristo resucitado* (1919; Scottish National Gallery of Modern Art, Edimburgo), y a partir de ese momento realizó con regularidad obras de tema religioso por encargo o por motivos personales. Estas figuras y grupos suelen ser muy vanguardistas desde el punto de vista formal y tener un gran contenido emocional. Así, *Génesis* (1930; colección privada) combina la delicadeza con un cierto primitivismo. *Ecce Homo* (1935; catedral de Coventry) tiene un realismo crudo, aunque dignificado. Otras obras de este tipo son *Adán* (1938; colección del conde de Harewood), *Jacob y el ángel* (1940; colección privada) y *Lázaro* (1948; capilla del New College, Oxford). Epstein murió en Londres, en 1959. Para artistas ingleses más jóvenes que él, como Henry Moore, Epstein ha sido el principal representante de la vanguardia artística y su padre espiritual, al facilitarles el camino encendiendo el fuego de los filisteos. *La Virgen y el Niño* (1950-52; Convento del Sagrado Niño Jesús, Cavendish Square, Londres) es una de sus obras más bellas.

Ernst, Max 1891-1976

El pintor y escultor alemán Max Ernst fue uno de los miembros fundadores del círculo dadaísta de Colonia. Su padre era profesor de sordomudos y pintor de cierto renombre. En 1909 Ernst ingresó en la Universidad de Bonn, donde estudió filosofía, psiquiatría e historia del arte. Al mismo tiempo pintó pequeños paisajes a la manera de Van Gogh. Hacia 1910 decidió dedicarse por completo a la pintura, aunque nunca había recibido una formación específica.
En 1911 Ernst se unió a *Das Junge Rheinland*, un grupo de pintores y poetas de ideología liberal entre los que se encontraba August Macke. A través de Macke se unió al grupo *Der Blaue Reiter* en Munich; en 1913 expuso en la galería berlinesa *Der Sturm* junto con Kandinsky, Klee, Macke, Chagall y Delaunay. Su obra en esta época y durante la Primera Guerra Mundial (en esos años sirvió en el cuerpo de artillería) muestra influencias de estos contactos y del futurismo, presentando ya los elementos que persistirán a lo largo de toda su carrera: imágenes fantásticas, oníricas, un humor voluble y un predominio del contenido poético sobre las formas plásticas.
Acabada la guerra, Ernst (que estaba perfectamente informado del grupo dadá de Zurich) fundó un grupo dadá en Colonia con el activista de izquierdas Johannes Baargeld (1891-1927). Pronto se les unió Arp. En 1919 Ernst publicó *Fiat Modes*, una serie de ocho litografías que, por sus curiosas imágenes de maniquíes y sus inverosímiles perspectivas, presentan influencias de De Chirico. Entre sus otras obras dadaístas

hay cuadros de estructuras inestables, semimecánicas y semiarquitectónicas. En sus collages, algunos de los cuales hizo en colaboración con Arp, Ernst combina recortables de papeles pintados de pared, anuncios, ilustraciones de libros científicos y fotografías, evocando paisajes monstruosos y fantásticos, interiores, animales y seres antropomórficos.
Aclamado por los poetas surrealistas tras realizar una exposición de sus collages, Ernst se trasladó a París en 1922 y empezó a colaborar inmediatamente con los surrealistas. Sus intereses coincidían perfectamente: tanto Ernst como los surrealistas analizaban el hipnotismo, los sueños, la locura y el subconsciente, y admiraban a De Chirico. Los cuadros de Ernst de 1921 a 1924 (por ejemplo, *Edipo rey*, 1922; colección privada) han sido considerados las primeras pinturas surrealistas por sus yuxtaposiciones irracionales de objetos, sus alusiones oníricas, su simbolismo de inspiración freudiana y su aversión a la «belleza» visual. Junto a las pinturas metafísicas de De Chirico, son la base del resurgimiento del onirismo en la pintura surrealista de finales de los años 20 y los años 30.
En 1925 Ernst desarrolló la técnica denominada *frottage* (frotamiento). Frotando madera, hojas y arpillera encontró un equivalente pictórico de los procedimientos de escritura automática de los poetas surrealistas, respondiendo a la llamada de Breton para conseguir un «automatismo puro, psíquico». Una colección de *frottages* fue publicada en 1926 bajo el título de *Histoire Naturelle*.
Ernst utilizó una técnica similar, el *grattage* (raspadura), en cuadros posteriores, colocando objetos bajo un lienzo con varias capas de pintura y raspando posteriormente la pintura en las zonas levantadas. En pleno contraste con las imágenes de sus primeras obras, éstas son espontáneas, dinámicas, vagas, representaciones expresionistas de pájaros, monstruos, caballos, bosques y flores, reflejando abiertamente la violencia y la pasión consustanciales, según los surrealistas, a la naturaleza humana.
En 1929 publicó la primera de una serie de novelas-collage, *La Femme 100 Têtes* (el título es un juego de palabras en francés que quiere decir «la mujer de cien cabezas» o «la mujer sin cabeza»). En esta y otras «novelas» posteriores, como *Une Semaine de Bonté* («Una semana de bondad», 1934), Ernst alteró sutilmente los grabados populares del siglo XIX mediante un proceso de collage, evocando dramas de una fantasía desbordante y afirmando que las fuerzas del deseo acechan tras la fachada más respetable. En estas novelas-collage y en los *frottages* Ernst resulta un artista muy original y agresivo.
En 1934, Ernst realizó sus primeras esculturas, tallando bajorrelieves en grandes bloques de granito y creando sus primeras esculturas exentas combinando *objets trouvés* modificados (por ejemplo, macetas).
En los años 30 las imágenes de sus primeras pinturas de *grattage* se fueron haciendo cada vez más concretas, reflejando temas cada vez más terroríficos: monstruos salvajes, esqueletos y ciudades moribundas fueron los motivos favoritos de Ernst en esta época. El artista volvió a emplear la tradicional técnica de la pintura al óleo en obras como *Trampa de jardín para aviones* (1935; hay un ejemplo en el Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, París) y *El ángel de la chimenea y el hogar* (1937; colección privada). En obras como *El gusto por la vida* (1936; colección privada), Ernst expresó su ansiedad por la situación política del momento, cada vez más preocupante, a través de imágenes de un Edén en estado ruinoso, con una vegetación lujuriante y habitado exclusivamente por animales de presa.
Encarcelado por los franceses al estallar la guerra en 1939 por ser considerado extranjero, Ernst emigró a Nueva York en 1941. En esta ciudad editó, con Breton y Duchamp, una nueva revista surrealista, *VVV*. Durante la Segunda Guerra Mundial su obra se enriquece en cromatismo, detalles e imágenes. Empieza a utilizar la técnica del pintor Oscar Domínguez (1906-57) llamada *decalcomanía*. Ernst creó impresiones de arrecifes de coral, fondos marinos, vegetaciones exuberantes y materia en putrefacción en obras como la apocalíptica *Europa tras la lluvia II* (1940-42; Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut).
Su proyecto escultórico más ambicioso fue realizado para su propia casa en Sedona (Arizona): consistía en una serie de decoraciones murales y en el monumental grupo exento de *Capricornio* (1948; bronce fundido; Centre Georges Pompidou, París).
En su hierática imagen de una familia «real» semihumana y semianimal,



Max Ernst: *Rocas estratificadas, Don de la naturaleza de lava de gneis, Musgo de Islandia, Dos tipos de líquenes, Dos tipos de hernias del perineo y Excrecencias del corazón* (b), *todo en una caja bien pulida y algo más cara;* grabado con gouache y pluma; 15 × 20 cm.; 1920. Museum of Modern Art, Nueva York.

Hans Eworth: *Retrato de Lady Dacre;* óleo sobre tabla; 74 × 58 cm.; 1540. National Gallery of Canada, Ottawa.


1540
ÆTATIS . 24

Capricornio resume el mítico concepto que Ernst tenía del hombre.
En 1953 Ernst volvió a Francia y en 1958 obtuvo la nacionalidad de este país. Tras la guerra, su obra empezó a tener un cromatismo más brillante y un mayor lirismo.
Prolífico y ecléctico a lo largo de toda su carrera, Ernst influyó decisivamente en los pintores que se unieron al movimiento surrealista a partir de 1927. Su inteligencia y vasta cultura contribuyeron, indudablemente, al desarrollo del pensamiento artístico y filosófico surrealista.



Richard Estes: *Ventanilla de autobús;* pintura acrílica sobre lienzo; 62 × 84 cm.; 1969. Neue Galerie, Sammlung Ludwig, Colonia.

Estes, Richard 1936-

El pintor hiperrealista americano Richard Estes nació en Evanston (Illinois). Estudió en el Art Institute de Chicago (1952-56) y realizó su primera exposición monográfica en Nueva York en 1968, alcanzando gran fama. Sus pinturas de tema urbano están basadas en fotografías en color tomadas por él mismo (por ejemplo, *Supermercado*, 1967; Museo Ludwig, Colonia). Desde sus primeras obras importantes, como *Tenderetes* (1967; Haigh Cundey Collection, Nueva York), se ha sentido atraído por las imágenes reflejadas en el cristal y el metal. Sus cuadros suelen plasmar la suciedad y distintos aspectos de la vida de las personas de forma simplificada e incluso idealizada, como en escenas de *drugstores* (por ejemplo, *Helado*, 1976; Allan Stone Gallery, Nueva York).

Eufranor siglo IV a. de C.

El escultor y pintor griego Eufranor era originario de Istmia y fue contemporáneo de Praxíteles. Llegó a ser uno de los miembros más importantes de la escuela ática y realizó numerosos encargos públicos en Atenas, entre ellos la decoración pictórica de la estatua de Zeus con escenas históricas y mitológicas y la estatua de Apolo Patroos, patrono de la ciudad (Museo del Ágora, Atenas). Su estilo monumental resulta especialmente adecuado para la representación de dioses, héroes y batallas.

Eufronios fl. c. 510-455 a. de C.

Eufronios fue un pintor de vasos griego cuyo nombre aparece en unas veinte cerámicas, algunas de las cuales (especialmente las últimas) modeló, además de pintar. Su larga carrera se divide, por tanto, en dos fases: hasta c. 500 a. de C. pintó vasos; a partir de entonces, también los creó.
En el segundo período debió de fundar un taller floreciente, especialmente dedicado a Atenea, que ha sido descubierto en la Acrópolis.
Sus primeras obras como pintor tienen influencias del pintor de Andókides, aunque carecen de su afectada elegancia, tan característica.



Eufronios: Jinete ateniense con manto de tesaliota en una taza de fondo rojo; c. 519 a. de C. Staatliche Antikensammlungen, Munich.

Eutímides
fl. c. 520-500 a. de C.

Eutímides fue un pintor de vasos griegos que trabajó en Atenas. Junto con los otros pintores pioneros, Eufronios y Fintias, experimentó nuevas posturas e imágenes del cuerpo humano incorporando escorzos rudimentarios a su iconografía.

Eworth, Hans fl. c. 1540-74

El retratista Hans Eworht nació en Amberes. Se le ha identificado con el artista que trabajó en Inglaterra y firmaba HE. También debe de ser el «Jan Eeuworts» que aparece como hombre libre en Amberes en 1540 y trabajando en Inglaterra hacia 1549. Sabemos que Eworth realizó un retrato de María I (se conserva en el Museo de Bellas Artes de Amberes) y que hizo decoraciones para festejos en la corte de Isabel I entre 1572 y 1574. Recibió encargos de la nobleza y la alta burguesía. Retratos como el de *Lady Dacre* (National Gallery of Canada, Ottawa) muestran un estilo derivado del de Holbein *el Joven*, su antecesor en el cargo de retratista oficial de la corte inglesa. El retrato alegórico de *Sir John Luttrell* (Courtauld Institute Galleries, Londres) es un ejemplo único de la influencia de la pintura francesa contemporánea en su obra.

Exekias c. 545-530 a. de C.

Exekias fue un pintor y ceramista ateniense. Su nombre aparece en doce vasos y fragmentos de cerámica, normalmente como creador de las piezas, aunque se conservan dos ánforas que, además de modelar, decoró. Pintó numerosos ejemplares de distintas formas, y probablemente fue el inventor de la *kylix*-crátera. Su primer vaso es una ánfora que se conserva en Berlín, en la que firma como pintor y ceramista. El ánfora tiene el mismo cuerpo compacto y bien proporcionado que el vigoroso Hércules que lucha con el león en el anverso. Hércules y su nervioso sobrino Iolaos están pintados con pinceladas minuciosas, perfiles angulosos y carnes brillantes, pareciendo estatuas de bronce. También son claras y metálicas las espirales, frisos y ornamentos florales que rodean la escena principal. El reverso muestra a dos guerreros firmes junto a sus bellos corceles: Exekias sintió una gran pasión a lo largo de toda su vida por los caballos, sólo comparable a la maestría con que los dibujó. Los caballos de sus primeras obras tienen una dignidad, nobleza y elegancia escultórica que recuerdan los caballos arcaicos realizados en mármol y bronce. Un *kylix* que se conserva en el Staatliche Antikensammlungen de Munich, firmado por Exekias como ceramista, constituye una nueva copa de vino, probablemente inventada por el artista. Éste se aleja de la tradición ateniense decorando el interior con una pintura única, sin adornos en los bordes: Dióniso, reclinado en su nave cargada de viñas, navega plácidamente por un mar lleno de delfines. El exterior está decorado con escenas bélicas que rodean las asas formando un esquema decorativo nuevo en los vasos áticos: bellas pestañas, una nariz y dos grandes ojos. Una aparente parodia de la nueva copa creada por Exekias realizada por su rival Amasis sugiere que la forma de la copa y los ojos ornamentales eran considerados propiedad de Exekias. Bajo cada una de las asas hay un perro defecando y, entre ellos, una enorme sirena cuyo cuerpo es el ojo de Exekias. Éste respondió a su rival con dos vasos: una ánfora (British Museum, Londres) con Memnón y sus escuderos negros, uno de los cuales se llama Amasis; y una ánfora (Museo de Arte de Philadelphia)



Jan van Eyck: *La Anunciación:* óleo sobre tabla; 93 × 36 cm. National Gallery of Art, Washington D. C.

con Ajax levantando el cuerpo muerto de Aquiles, mientras un griego persigue a un negro escuálido de nombre Amasos. Estas disputas entre amigos anuncian los mensajes y saludos que aparecerán en los vasos de Eutímides, Fintias y otros «pioneros» de la técnica de figuras rojas.
Una de sus obras más bellas es el ánfora que se conserva en los Museos Vaticanos de Roma, en que está la firma de Exekias como ceramista y pintor. Aquiles y Ajax aparecen sentados, absortos en el juego de las damas; la escena recuerda *Los jugadores de cartas* de Cézanne (c. 1890-92; colección Pellerin, París). Sus cabellos ensortijados, su barba y sus vestimentas revelan la maestría del artista y su control de esta difícil técnica. Los héroes son hombres robustos y pensativos, con el porte majestuoso de los dioses del Olimpo. La pintura refleja el gusto de Exekias por las figuras tranquilas y reflexivas representadas realizando una actividad sosegada: una preferencia «clásica» poco usual, en neto contraste con las escenas dinámicas tan del gusto de los pintores arcaicos.
Las solemnes plañideras que aparecen en los relieves de su funeral (Staatliche Museen, Berlín) tienen una delicadeza prácticamente única en la pintura griega. Y su *Ajax* (Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, Boulogne), que aparece clavando la espada suicida en la tierra, es una figura grave e introvertida, quizá reflejando la personalidad del artista.
Exekias es uno de los principales exponentes de la técnica de figuras negras. En él se unían una gran sensibilidad con un absoluto control de la técnica, revelando a sus contemporáneos y a las generaciones posteriores que los límites superiores de las decoraciones con figuras negras eran bastante más altos de lo que imaginaban. Sus últimas pinturas no presentan influencias de la nueva técnica de figuras rojas. Su corta pero brillante carrera debió de terminar poco antes de 530 a. de C.

Eyck, Hermanos siglos XIX y XV

Los hermanos Hubert (1336/70-1426) y Jan (c. 1390-1441) van Eyck fueron los creadores de la escuela de pintura flamenca. Jan van Eyck fue, sin duda alguna, el pintor más importante de su época; sus cuadros rompieron completamente con el arte medieval. Su genialidad se debe a su capacidad para representar el mundo visible mediante la observación paciente de una infinita variedad de detalles. A diferencia de sus contemporáneos italianos, Van Eyck desconocía las leyes de la perspectiva matemática y la anatomía. Su estudio de la luz da realidad a los objetos y unifica la escena en sus cuadros. Su creación de un espacio convincente fue conseguida de forma empírica.
La sensibilidad hacia la belleza de la superficie y textura de objetos, flores, rocas, joyas y metales constituye una de las características esenciales del arte flamenco. Su maestría técnica es sorprendente, contribuyendo al perfeccionamiento del arte de la pintura al óleo: en efecto, al permitir a los artistas aplicar la pintura en capas transparentes, la nueva técnica dio a los colores una fresca intensidad, brillos más intensos y sutiles medios tonos.
La relación de Jan con su hermano Hubert es uno de los problemas más difíciles de la historia del arte. En 1823 se restauró una inscripción pintada sobre el retablo de *La adoración del Cordero* (catedral de San Bavón, Gante). Dicho retablo es la pintura flamenca más famosa. La inscripción —parcialmente indescifrable y realizada algo después de la pintura— provocó una controversia que aún continúa sobre las partes que cada hermano hizo en la citada obra. La inscripción dice así:

> ... ubertus eyck maior quo nemo repertus
> incepit pondusq johannes arte secundus
> ... iodici vyd prece fretus
> versu sexta mai vos collocat acta tueri

Lo que se puede traducir como sigue:

> El pintor Hubrecht Eyck, al que nadie superó, comenzó esta obra, que su hermano Jan, inferior a él como artista, completó por orden de Jodoc Vijdt, y que te invita a contemplarla a través de estos versos en el día 6 de mayo de 1432.

La fecha se da a través de un cronograma en la última línea.
No sabemos prácticamente nada de Hubert (o Hubrecht); en el siglo XVI se decía que ambos artistas probablemente procedían de Maaseyck, en Limborg. Se desconocen las fechas de nacimiento de los dos pintores. Hubert murió en 1426; no hay pruebas concretas que permitan atribuirle exclusivamente la realización de ninguna obra. Se le suele identificar con un pintor mencionado en varios documentos firmados en Gante en 1425 y 1426 como «Hubrecht», «Ubrechts», etc.
En contraposición, la carrera de Jan está bien documentada, y además conocemos su actividad artística a través de una serie de obras firmadas y fechadas de 1432 a 1441. De 1422 a 1425 trabajó en La Haya como pintor y ayuda de cámara de Juan, conde de Holanda. A la muerte de éste entró al servicio de Felipe, duque de Borgoña, para el que trabajó como agente confidencial en 1426 y 28; en 1426 fue enviado a Portugal para negociar el matrimonio del duque con la infanta Isabel. Trabajó en Lille y Brujas para la corte borgoñona y para mercaderes italianos que residían en Brujas.
La adoración del Cordero es la obra maestra del arte flamenco del siglo XV, y su nuevo realismo figurativo y paisajístico marca la ruptura con el arte del siglo XIV. Este políptico, formado por veinte tablas, muestra tres hileras de figuras con las contraventanas cerradas. En la parte superior hay figuras de profetas y sibilas. Debajo hay, en cuatro tablas, una Anunciación, situada en una habitación con una ventana a través de la cual se contempla una vista de una ciudad flamenca. La hilera inferior muestra a los donantes, Josse o Jodocus Vidjt y su esposa; entre ellos, imitando esculturas, están pintados San Juan Bautista y San Juan Evangelista. El color es parduzco y monocromo, aunque los retratos están hechos en tonos escarlatas y verdes.
La brillantez del interior forma un sorprendente contraste. La tabla central de la hilera inferior muestra una adoración del Cordero: una procesión de fieles avanza por un campo de flores hacia el altar del Cordero. Delante de él está la Fuente de la vida, símbolo de Redención, y encima se encuentra la paloma del Espíritu Santo.
A la izquierda hay doce profetas, delante de los patriarcas; y a la derecha están los apóstoles, delante de mártires. En el fondo hay grupos de santos. En las cuatro tablas laterales (a la derecha e izquierda de la central) continúa la procesión. El Supremo Juez juzga y los guerreros de Cristo avanzan desde la izquierda: los santos ermitaños y los peregrinos avanzan

Jan van Eyck: *La Virgen del canciller Rolin*; óleo sobre tabla; 1435. Museo del Louvre, París.







Jan van Eyck: San Donato, detalle de *La Virgen con Canon van der Paele;* óleo sobre tabla; medidas completas: 122 × 157 cm.; 1437. Museo Estatal, Brujas.

desde la derecha. En esta fila las figuras son pequeñas y las tablas están unidas por un paisaje continuo; al fondo se divisan las agujas de las torres de la Ciudad de Dios.
En la hilera superior las figuras son más grandes. En el centro está Dios Padre, a su izquierda la Virgen y a su derecha San Juan Bautista, flanqueados por ángeles músicos. En la parte exterior de las tablas laterales

Jan Van Eyck: *Tríptico de Dresde, La Virgen en el trono con el Niño*; óleo sobre tabla; 27,5 × 21,5 cm.; 1437. Gemäldegalerie, Dresde.

están Adán y Eva. La nueva técnica de la pintura al óleo se manifiesta en esta obra en todo su esplendor. La pintura es profundamente religiosa y su belleza sirve para alabar la gloria de Dios. En el paisaje paradisíaco de la hilera inferior los colores son brillantes: escarlatas y azules sobre un fondo de un verde sorprendentemente intenso; hay gran profusión de plantas y árboles observados con minuciosidad, y se consiguen maravillosos efectos lumínicos en el paisaje y las torres góticas del fondo. Todas las especies de plantas que aparecen se pueden identificar; las palmeras, cipreses y naranjos tuvieron que ser pintados después del viaje de Jan a Portugal. Varios de los edificios también han sido identificados. Los caballeros y los jueces llevan ricas vestiduras, armaduras brillantes y bridas profusamente decoradas; en la hilera superior, coronas, ricas telas y complicados brocados crean un efecto aún más lujoso.
Los desnudos de Adán y Eva crean un profundo contraste con las figuras que hay en el centro de la hilera superior, más hieráticas. El desnudo está realizado con un nuevo y absoluto realismo. A diferencia de otras figuras de esa hilera, fueron dibujadas para ser vistas desde abajo, y el pie de Adán parece sobresalir del nicho en que se encuentra. Los eruditos no se han puesto de acuerdo sobre qué parte del retablo había realizado Hubert a su muerte, en 1426. Hay diferentes estilos en el conjunto de la obra. La opinión más generalizada es que, entre 1430 y 1432, Jan repintó un retablo dibujado y parcialmente pintado por Hubert antes de 1426. La mayor parte de los eruditos atribuye a Jan las partes más «modernas» del retablo, las figuras de Adán y Eva y la bella perspectiva atmosférica del paisaje de la hilera inferior.
Tras el retablo de Gante, Jan firmó y fechó una serie de obras. Su primer retrato conocido, fechado en 1432, es un *Hombre joven o Timoteo* (National Gallery, Londres). *El hombre del turbante* (National Gallery, Londres) fue pintado al año siguiente. El *Hombre joven* sobre fondo neutro, visto detrás de la balaustrada de piedra, lleva una inscripción en su mano. Sus rasgos no están idealizados: su cara está vuelta hacia una luz suave que procede de la izquierda y modela los rasgos con gran delicadeza. La balaustrada de piedra, que lleva inscritas las palabras *Leal Souvenir* («recuerdo leal») y la firma y fecha de la obra, es una de las maravillas del arte de Jan; la superficie y textura de la piedra, agrietada y erosionada, se representan a la perfección. Estos detalles marcan el comienzo de la pintura de retratos moderna. La visión de 3/4 es nueva, al igual que la minuciosa descripción de la cara: las arrugas de la piel,



Carel Fabritius: *Retrato de un hombre con sombrero de piel y peto* (¿Autorretrato?); óleo sobre lienzo; 71 × 62 cm.; 1654. National Gallery, Londres.

la textura de los cabellos, el brillo en los ojos. *El hombre del turbante* mira al espectador, creando una sensación de realidad y proximidad física; posiblemente sea la primera vez en la historia de la pintura que se logra esta mirada cómplice.
El retrato más famoso de Jan es *La boda Arnolfini* (1434; National Gallery, Londres). En él se representa la ceremonia de boda entre Giovanni Arnolfini y Giovanna Cenami, que tiene lugar en la que va a ser su habitación de casados, rodeados de sus objetos personales; Van Eyck asistió a la boda, y su figura aparece en un espejo convexo que cuelga de la pared del fondo. Su presencia está confirmada por una inscripción que hay en el muro, sobre el espejo, que dice así: «Johannes de eyck fuit hic» («estuvo aquí»), 1434. La pequeña escala del cuadro crea una sensación de magia. La cámara nupcial está llena de objetos: un perrito, zapatos, fruta, un candelabro, una cama, el respaldo de una silla coronado por una estatuilla de Santa Margarita, etc. Algunos de ellos contienen referencias simbólicas al matrimonio. También hay reflejos lumínicos bellísimos en el candelabro y en el muro. La maestría técnica alcanzada en el espejo convexo es un *tour de force*; a su alrededor hay diez circulitos de madera con escenas de la Pasión de Cristo. Esta descripción detallada de una escena doméstica, la creación de un espacio real y el estudio de la luz constituyen un precedente directo de la pintura de género holandesa del siglo XVII.
Entre los últimos retratos de Jan van Eyck cabe citar el de *Jan de Leeuw* (1436; Kunsthistorisches Museum, Viena), y el de *Margaretha van Eyck* (1439; Museo Estatal, Brujas) y el *Retrato del cardenal Albergati* (Kunsthistorisches Museum, Viena).
En las pinturas religiosas de mediados de los años 30, *La Virgen con Canon van der Paele* (Museo Estatal, Brujas) y el *Tríptico de Dresde* (1437; Gemäldegalerie Alte Meister, Dresde), Van Eyck se encontró con el problema de la colocación de las figuras en el espacio y de la incidencia de la luz sobre la superficie de los objetos.
La primera obra muestra a la Virgen en su trono, colocado en el ábside de una iglesia románica. El donante (uno de los retratos más bellos y expresivos de Van Eyck) aparece a su derecha, arrodillado junto a San Jorge; a su izquierda está San Donato. Las voluminosas figuras están comprimidas en el espacio y toda la composición tiene una sobriedad clásica. Hay una sorprendente claridad, detallismo y contraste de texturas (entre alfombras, baldosas, brocados, armaduras, cristal y piedra). Las figuras tienen una extraña rigidez: el efecto total es sereno y remoto, siendo ésta la cualidad principal de las obras maduras de Jan. Sus obras religiosas posteriores, *Santa Bárbara* (1437; Real Museo de Bellas Artes, Amberes) y *La Virgen de la fuente* (1439; Real Museo de Bellas Artes, Amberes), tienden a ser menos realistas, más sencillas y sobrias.
La Virgen del canciller Rolin (1435; Louvre, París), que no está firmada, contiene uno de los paisajes más bellos de la obra de Van Eyck: un río cruzado por un puente transporta al ojo del espectador desde una ciudad que aparece en primer plano hasta el azul de las lejanas colinas del fondo a través de una rica campiña.
El estilo primitivo de los hermanos Van Eyck es difícil de estudiar. En efecto, para ello disponemos sólo de cinco o seis pinturas y de las iluminaciones del Libro de Horas de Turín. *Las tres Marías junto al sepulcro* (Museo Boymans-van Beuningen, Rotterdam) se considera un cuadro de los de Van Eyck, y se suele atribuir a Hubert. En 1902 se descubrió en la biblioteca de Turín un grupo de miniaturas pertenecientes al Libro de Horas de Turín. Posteriormente se encontraron otras series en la Biblioteca Trivulziana de Milán (actualmente en el Museo Civico de Turín). La biblioteca de Turín (y, con ella, las miniaturas) se destruyó en un incendio en 1904, pero el breve estudio de estas obras inició una fuerte discusión sobre su autoría. Los manuscritos pueden fecharse, sin duda alguna, antes de 1416, y anuncian de forma sorpredente desarrollos posteriores en el arte del siglo XV. Ante todo, se observan innovaciones en el estudio de la luz y la atmósfera.

F

Fabritius, Carel 1622-54

El pintor holandés Carel Fabritius fue el principal discípulo de Rembrandt; en la historia de la pintura se le recuerda porque a través de él Vermeer conoció la pintura de Rembrandt. Tras su aprendizaje a principios de los años 40, imitó a su maestro en la representación de escenas bíblicas, sirviéndose en parte de la libertad pictórica de Rembrandt. Después de trasladarse a Delft se dedicó esencialmente al retrato, la pintura de género y las naturalezas muertas. Sus colores se hicieron más pálidos y fríos, prefiriendo el análisis de los efectos pictóricos a la expresión de sentimientos a través de sus cuadros. Esto es especialmente evidente en sus retratos (donde la personalidad del retratado se subordina a la organización de formas, colores y tonos), pero quizá donde más se ve es en obras como *El jilguero* (1654; Real Museo de Arte, Mauritshuis, La Haya), soberbia demostración de equilibrio en una composición asimétrica.
El interés de Fabritius por los elementos abstractos del dibujo, el carácter arquitectónico de sus composiciones, su estudio de la incidencia de la luz sobre los objetos y de los problemas ópticos en general vuelven a aparecer en la obra de Vermeer, que probablemente fue discípulo suyo o, en cualquier caso, tiene influencias suyas. Pocas obras de Fabritius han llegado hasta nosotros; la explosión del polvorín de Delft que provocó su muerte destruyó también numerosos cuadros suyos.

Falconet, Étienne-Maurice 1716-91

El escultor parisino Falconet se formó con su tío y más tarde (como su posterior rival, Jean-Baptiste Pigalle) en el estudio de Jean-Baptiste Lemoyne (1704-78). Aprobó el examen de ingreso en la Académie Royale en 1744 con un modelo en yeso de *Milo de Crotona* (versión en mármol, 1754; Louvre, París). De 1745 a 1765 expuso con regularidad en el Salón, y en 1783 fue nombrado profesor de la Academia, un honor poco común



Étienne-Maurice Falconet: *Luis XV*; porcelana; 33 cm. de altura. Musée Lambinet, Versalles.

para un escultor de ese tiempo. Falconet fue el escultor favorito de Mme. de Pompadour, amante de Luis XV, para la que realizó *L'Amour Menaçant* y *La Baigneuse* en 1757 (ambas actualmente en el Louvre, París). La primera es de espíritu rococó, mientras que la segunda es de tendencia más clasicista. Gracias a la influencia de su mecenas, ese mismo año fue nombrado director de la Fábrica de Porcelanas de Sèvres, en la que se reprodujeron en dimensiones menores numerosas obras suyas, especialmente desnudos femeninos. El ambicioso Falconet nunca recibió un encargo de Luis XV. En 1766 estaba trabajando en la gran escultura en mármol de *San Ambrosio*, destinada a Los Inválidos (actualmente perdida). Diderot le ofreció un encargo de Catalina II para realizar en bronce una *Estatua ecuestre de Pedro el Grande* en San Petersburgo. Terminó esta monumental y original obra en 1769, fundiéndola él mismo, pero abandonó Rusia antes de la inauguración porque no estaba satisfecho con los honorarios recibidos. Fue un pensador y escritor de importancia, rasgo poco habitual en un escultor de esa época. En 1761 publicó *Réflexions sur la Sculpture*, en la que defiende el realismo clasicista de los que le acusaban de ser una mera copia de antiguos prototipos. Por su parte, él nunca visitó Italia.

Fan K'uan fl. 990-1030

El pintor chino Fan K'uan procedía de Hua Yuan; llevó una vida solitaria, alternando su residencia entre Loyang y Yung para acabar instalándose definitivamente en T'ai-hua (Chung-nan). Se le ha descrito como un hombre de modales y apariencia austeros y anticuados, como una persona tosca y de religión taoísta. Sin embargo, parece ser que, por su sensibilidad y afectuosidad, era muy respetado. Fan K'uan se formó en la tradición artística china, estudiando a Li Ch'eng a fondo para, posteriormente, desarrolllar su propio estilo. Las palabras a él atribuidas, y repetidas por muchos artistas chinos, resumen su actitud: «Mis predecesores no intentaron captar las cosas como realmente son; probablemente es mejor tomar las cosas por sí mismas que a los hombres como maestros, y un maestro aún mejor que los objetos materiales es el corazón». Este tipo de planteamiento artístico es recomendado repetidas veces, aunque a los artistas siempre se les dice que se formen pictóricamente estudiando a los viejos maestros. La pintura de Fan K'uan fue, esencialmente, de paisajes montañosos clásicos. Parece ser que pensaba la estructura de la composición y posteriormente pintaba directamente, sin fijarse conscientemente en la pincelada.

Fantin-Latour, Henri 1836-1904

El pintor francés Ignace Henri Jean Joseph Théodore Fantin-Latour nació en Grenoble y trabajó en París. Sus obras más ambiciosas fueron alegorías inspiradas por su amor a la música de Berlioz y Wagner, con figuras abocetadas, dibujadas con nerviosas y rápidas pinceladas, de forma que el resultado es más romántico que impresionista. Estas pinturas son un nexo importante entre las últimas obras de Delacroix y los jóvenes pintores simbolistas franceses. Consiguió un gran éxito comercial con sus cuadros de flores, aunque prefería las alegorías. Sin embargo, sus pinturas de flores le permitieron ejercitarse en el control de los tonos. Alcanzó gran maestría en ello empleando capas muy finas de pintura.



Henri Fantin-Latour: *Rosas y una jarra de vidrio;* óleo sobre lienzo; 44 × 56 cm.; 1889. Musée des Beaux-Arts, Lyon.



Robert Feke: *La familia de Isaac Royall;* óleo sobre lienzo; 143 × 197 cm.; 1741. William Hayes Fogg Art Museum, Cambridge, Massachusetts.

Feke, Robert fl. c. 1724-67

Robert Feke fue un retratista americano cuya obra se enmarca dentro del estilo colonial. Ha sido considerado el mejor artista americano anterior a J. S. Copley (1738-1815). Sin embargo, sabemos muy poco de su vida: se ha dicho que fue marinero y que visitó con frecuencia Inglaterra. Nacido entre 1705 y 1710, hacia 1741 era ya un retratista famoso que vivía en Boston. *La familia de Isaac Royall* (1741; Universidad de Harvard,

Cambridge, Massachusetts) es una de sus obras más conocidas. Se casó en 1742. Posteriormente viajó entre Newport y Filadelfia. No volvemos a tener noticias suyas hasta su muerte, acaecida en las Bermudas o las Indias orientales. Sus retratos son los primeros en la historia de los Estados Unidos que reflejan una identidad nacional.

Ferrari, Gaudenzio c. 1475-1546

El pintor y escultor italiano Gaudenzio Ferrari nació en Valduggia. Trabajó en Piamonte y Lombardía, donde se conservan sus principales obras. Entre 1523 y 1528 trabajó en el Sacro Monte de Varallo (una colina en la que hay apiñadas 45 capillas), realizando frescos y esculturas para las Capillas de la Crucifixión y de la Adoración de los Magos. Su combinación del fresco y la terracota pintada recuerda un *tableau vivant* y deriva de la escultura gótica alemana. Sus otras obras importantes se encuentran en San Cristoforo, en Vercelli (1529-32), y en Saronno (1534-36). En la pintura de Ferrari se observan influencias de Leonardo da Vinci y Perugino.

Ferrer Bassa c. 1290-1348

Nacido en Sasgaioles, cerca de Barcelona, Ferrer fue el creador de una tradición en la pintura catalana. Aunque en varias ocasiones estuvo sometida a presiones externas y siguió modas internacionales, la pintura catalana conservó su individualidad desde comienzos del siglo XIV hasta la muerte de Jaime Huguet. La primera fase de esta tradición, representada fundamentalmente por Ferrer, se caracteriza por la combinación de la originalidad personal con una marcada influencia italiana (y, más concretamente, sienesa). Este arte había llegado a España a través de Mallorca, Simone Martini y la Escuela de Aviñón. Hacia 1320 Ferrer estaba pintando en la corte de Jaime II, donde parece ser que también realizó otras actividades. Su relación con la corte continuó prácticamente a lo largo de toda su vida: posteriormente iluminó para Alfonso IV *Los usos de Barcelona y las costumbres de Cataluña* (la obra no ha llegado hasta nosotros). En 1334 Ferrer fue nombrado pintor de corte de Pedro IV, cargo que le permitió viajar al servicio del rey.



Gaudenzio Ferrari: *La huida a Egipto;* fresco; 267 × 130 cm.; c. 1511-13. Santa Maria delle Grazie, Varallo.

Poco después de 1335, posiblemente durante este período de viajes oficiales, fue a Aviñón, fortificando de esta manera los lazos entre Cataluña y la escuela sienesa. En 1344 parece ser que pintó el retablo principal de la Capilla Real de Barcelona; esta obra fue sustituida en 1464, por orden de don Pedro, condestable de Portugal, por otra pintada por Jaime Huguet. En 1344 Ferrer comenzó la única obra (por suerte bastante grande e importante) que ha llegado hasta nosotros: la decoración de la capilla de San Miguel en el convento de las monjas de Santa Clara en Pedralbes, cerca de Barcelona. Se trata de un ciclo de pinturas de carácter eminentemente didáctico, siguiendo

los preceptos de San Bernardo sobre la educación de los fieles. Se narra la vida de la Virgen María y la vida y pasión de Cristo. Si bien son evidentes las influencias de la pintura florentina y sienesa (especialmente de Giotto y Duccio), la obra de Ferrer no carece totalmente de originalidad. La disposición de las figuras en filas y los rostros finos y ligeramente torcidos son inconfundiblemente sieneses. Otro aspecto común a toda la pintura ítalo-catalana es el poco interés del autor por crear efectos de profundidad: los fondos son perfectamente planos. Sin embargo, no hay en esta obra la gracia y delicadeza del estilo sienés: una mayor simplicidad se refuerza creando una tensión dramática que a veces llega al melodrama y es característica del arte español posterior. Las caras tienen una expresión dura que llega a la distorsión y, en vez de reflejar belleza, expresan una considerable agitación interior.
Si las influencias italianas van desapareciendo poco a poco, el arte de Ferrer no pierde en ningún momento el sentido de drama y tensión espiritual. Sus discípulos principales son Ramón Destorrents y los hermanos Serra.

Fetti, Domenico c. 1589-1624

El pintor italiano Domenico Feti (o Fetti) nació en Roma y fue discípulo de Cigoli. Su arte tiene influencias del realismo y luminosidad dramática de la escuela de Caravaggio aunque no llegó a ser un caravaggista. La obra de Elsheimer, pintor de paisajes muy realistas, también le influyó.
Su mecenas fue el cardenal Ferdinando Gonzaga; al convertirse en duque de Mantua en 1613, Gonzaga abandonó Roma llevándose a Feti como pintor de corte.
En Mantua, Feti pudo conocer bien la obra de Rubens, que había sido pintor de corte de Vincenzo Gonzaga de 1600 a 1608, y de los pintores venecianos, varios de cuyos lienzos estaban en la colección ducal.
Los cuadros más famosos de Feti datan de los comienzos de su estancia en Mantua. La combinación de influencias de Elsheimer y Rubens llevó a Feti a desarrollar un estilo muy personal de pintura de género, de colores ricos y tonos sutiles, expresando a menudo una gran melancolía. *La perla del gran premio* (William Rockhill Nelson Gallery, Kansas City) es un ejemplo de esto. Es un cuadro de pequeño tamaño que, junto con otras once pinturas, representaban parábolas realizadas por encargo de Ferdinando Gonzaga; éste, en concreto, ilustra la parábola narrada en Mateo, 13, representándose un mercado en el que varios mercaderes comercian con perlas. Otras escenas de género resultan más trágicas, como *El ciego llevando al ciego* (Barber Institute of Fine Arts, Birmingham). En 1621 Feti se trasladó a Venecia, donde vivió hasta su muerte.

Fidias siglo V a. de C.

Fidias fue un escultor griego del alto período clásico. Era natural de Atenas, hijo de Cármides y emparentado con el pintor Panaenus. Fue discípulo de Ageladas y contemporáneo de Policleto. Los griegos lo consideraban su escultor más grande, y además tuvo la indiscutible buena suerte de poder llevar a cabo sus intenciones. Apoyado por el estadista ateniense Pericles, Fidias se convirtió en el agente artístico de la supremacía política, financiera y cultural de Atenas como cabeza de un imperio marítimo. Fue designado supervisor de la decoración escultórica del templo de Atenas (el Partenón) en la Acrópolis, en la cual colaboraron los escultores más destacados de la época, entre ellos Agorácrito, Alcámenes, Cresilao y Mirón. En las esculturas del Partenón (448-432 a. de C.) las tendencias naturalistas del clasicimo primitivo se revistieron de idealismo, y el estilo clásico surgió como expresión de los ideales conservadores de la culta aristocracia de la ciudad. Las formas creadas en el Partenón se mantuvieron vigentes hasta las postrimerías del mundo clásico, y el propio templo ha servido como modelo de monumentos imperiales, tanto a los antiguos como a los modernos.
No es posible identificar la mano de Fidias en los fragmentos que se conservan de las esculturas del Partenón (British Museum, Londres; Museo de la Acrópolis, Atenas; Louvre, París), pero su influencia se deja ver en la excelencia de las realizaciones.
Los griegos quedaron muy impresionados por la colosal estatua de *Athena Parhenos* (virgen) destinada al culto, que Fidias realizó para las *cella* del Partenón en marfil y oro (el oro, en placas desmontables, depositado junto al tesoro del estado). Aunque su significado era más político que religioso, dejó establecida la imagen de Atenea para siempre. La diosa, provista de casco, estaba de pie con el escudo a su lado, y la culebra Erictonios se enroscaba en su concavidad. Sostenía una lanza en la mano derecha y una Victoria alada en la palma de la mano izquierda, apoyada en una columna. La estatua estaba decorada con escenas míticas, como un templo: en su base, el nacimiento de Pandora, la primera mujer, y en las sandalias y el escudo, escenas bélicas. La tradición popular aseguraba que Fidias había incluido retratos suyos y de Pericles entre los combatientes representados en el escudo.
Poco después de la consagración de la estatua en el año 438, Fidias fue acusado de haber malversado parte del oro del Estado perteneciente a la estatua y se vio obligado a huir a Olimpia. Allí creó su segunda obra maestra de marfil y oro: una colosal estatua de Zeus destinada al culto para su templo de Olimpia, financiada con los botines obtenidos en la guerra entre Elis y Pisa.
La sublime figura tallada por Fidias tenía una profunda significación teológica y fue reconocida como una contribución a la religión tradicional. Zeus estaba representado como el rey y padre benevolente de los dioses y de los hombres, concepción inspirada, según se afirmó, en las imágenes de la *Ilíada*, de Homero. Aparecía sentado en un suntuoso trono sosteniendo una Victoria en su mano derecha y un cetro coronado por un águila en la izquierda. Algunos de los moldes de arcilla utilizados para sectores del dorado ropaje y para otros accesorios (fechables alrededor del 430) se han encontrado en el taller de Fidias en Olimpia, junto con un sello en el que estaba grabada su firma como propietario (Museo Arqueológico, Olimpia).
Antes de su participación en el Partenón, Fidias había hecho un coloso de bronce de *Athena Promachos* (guardiana) para Atenas; fue erigido en la Acrópolis c. 456 a. de C., y se financió con el botín de la batalla de Maratón. Se supone que la parte más alta de la cimera y de la lanza eran visibles para los marinos desde Cabo Unión.
Su *Athena Lemnia*, de menor tamaño y hecha de bronce, fue consagrada en la Acrópolis por los colonizadores atenienses de Lemnos, y despertaba gran



admiración por el detallado tratamiento del rostro (que en esta ocasión no estaba cubierto por el casco); no era una diosa de aspecto guerrero, sino una graciosa doncella. Esta estatua ha sido reconstruida según copias como una Atenea de cabeza descubierta que sostiene su casco en la mano derecha. El conocimiento del original se basa en una cabeza que hay en el Museo Civico de Bolonia y en un torso del Skulpturensammlung, Dresde. Fidias presentó su propia solución al problema de la postura y de las proporciones representando a la figura de pie, en tranquila actitud, con ambos pies en el mismo nivel y una pierna doblada, cuya rodilla apunta hacia un lado. No cultivó el animado contorno rítmico de Mirón y de Policleto, pero consiguió un efecto de grandeza gracias al complicado ropaje y a la musculatura cuidadosamente representada combinados con una cabeza idealizada. Sus ideas originaron muchas innovaciones que se hicieron posteriormente. Sus experimentos con estatuas que desplazaban su peso hacia un soporte externo, como sucede con su *Amazona* de Éfeso, resultaron sumamente fecundos, influyendo sobre Alcámenes, Cresilao y Praxíteles. Sin embargo, a pesar del enorme impacto que produjo Fidias sobre el arte y el gusto de griegos y romanos, es muy poco lo que sabemos acerca de su personalidad. De él solían decir sus compatriotas que era el único hombre al que le había sido revelada la imagen de los dioses y que con su arte la había transmitido a los demás.

Domenico Feti: *La huida a Egipto*; óleo sobre lienzo; 63 × 82 cm.; 1621-23. Kunsthistorisches Museum, Viena.

Filarete c. 1400-69

El escultor y arquitecto florentino Antonio di Pietro Averlino era conocido con el apodo de Filarete. Fue discípulo de Ghiberti, cuyo estilo imitó en la puerta de bronce que le encargó el Papa Eugenio IV para San Pedro, en Roma (1433-45). Acusado de robar reliquias sacras, fue expulsado de Roma por el papa y viajó por el norte de Italia. En 1451 fue nombrado arquitecto oficial de Francesco Sforza, y para él realizó el Ospedale Maggiore de Milán (1456). En su *Trattato d'Architettura* (1461-64), hace el proyecto de una ciudad ideal, Sforzinda.

Finiguerra, Maso 1426-64

Maso Finiguerra fue un orfebre florentino. Según Vasari, fue el inventor del grabado, aunque esta afirmación no está demostrada documentalmente. De cualquier forma, su fama como experto en técnicas similares al grabado permite suponer que realmente hizo varios de los que se le atribuyen. Fechadas en los años 60, estas obras siguen el llamado Bello Estilo; como ejemplo, cabe citar su serie de *Planetas* (British Museum, Londres). En 1463 se le encargó realizar dibujos para los paneles de madera de la sacristía norte de la catedral de Florencia. Dichos dibujos (actualmente en el Museo dell'Opera del Duomo, Florencia) son las únicas obras seguras de este artista.

Flandrin, J.-H. 1809-64

El pintor francés Jean-Hippolyte Flandrin nació en Lyon. Se trasladó a París en 1829, y allí trabajó en el estudio de Ingres, convirtiéndose en uno de sus principales discípulos. En 1832 ganó el Premio de Roma. Tras una estancia de seis años en Italia regresó a Francia, donde desarrolló un estilo que combinaba la austeridad formal de los comienzos del Renacimiento con un sentimentalismo típico de mediados del siglo XIX. La fuerza del estilo de Flandrin es especialmente evidente en sus retratos. Aparte de magnífico retratista, fue uno de los pintores de temas religiosos más importante del siglo XIX, como lo demuestran los murales que pintó en la iglesia de Saint-Germain-des-Près, en París.

Flavin, Dan 1933-

Dan Flavin es un escultor americano que utiliza tubos de neón para realizar pinturas sin fondo en una zona oscura de una galería. Las obras de Flavin se inscriben dentro de las tendencias del *optical art* (u *op-art*) que surgieron en los años 60, siendo sus principales exponentes los pintores Richard Anuszkiewicz, Franz Stella y Kenneth Noland, y el escultor Richard Lippold. Sirviéndose de la tecnología e iluminación modernas, la obra de Flavin es también un desarrollo directo de las primeras pinturas *«color-field»*: en muchos sentidos sus obras son el equivalente eléctrico de cuadros de Barnett Newman (1905-1970), como *Vir Heroicus Sublimus* (1950; Museum of Modern Art, Nueva York).



J.-H. Flandrin: *Teseo reconocido por su padre*. École des Beaux-Arts, París.

Flaxman, John 1755-1826

El artista neoclásico inglés John Flaxman fue, probablemente, el escultor británico más famoso internacionalmente antes del siglo XX. Flaxman estudió en la Royal Academy a principios de los años 70 y empezó diseñando para el ceramista Josiah Wedgwood. Flaxman estaba interesado en todo tipo de arte arcaico y primitivo, incluyendo el gótico y el primer Renacimiento, y sentía una profunda admiración por la antigüedad. Alcanzó gran fama como escultor funerario en Inglaterra, y en 1787 visitó Italia, permaneciendo en Roma hasta 1794. Estudió la mayor cantidad de estilos que pudo, anotando las observaciones y resultados de sus investigaciones; dichos resultados se pueden ver en las obras que realizó mientras estaba en Italia.
Flaxman fue amigo del escultor italiano Canova, gracias al cual consiguió encargos de varios personajes importantes. Su escultura romana más famosa es *La furia de Atamas* (1790-94; Ickworth House, Suffolk), un grupo de cuatro figuras en mármol, de 2,1 metros de altura, que representa una de las metamorfosis narradas por Ovidio en su obra homónima. Lord Bristol, que le encargó la obra, aunque admiró su estilo «clasicista», no pagó a Flaxman la suma convenida. Éste tuvo entonces que buscar nuevos encargos, realizando varias series de obras gráficas de gran valor, como ilustraciones de las obras de Dante, Homero y Esquilo. Dichas obras están realizadas con líneas blancas y negras que recuerdan las decoraciones pictóricas de los vasos arcaicos. El éxito de los dibujos de Flaxman confirmó su fama en el extranjero, siendo copiados por artistas tan distintos como Ingres, Goya, Géricault y Seurat.
A su regreso a Inglaterra, Flaxman se convirtió en el escultor favorito de la alta sociedad, realizando famosos sepulcros, como el de Lord Mansfield (1795-1801; Westminster Abbey, Londres), del almirante Nelson (1808-18; Saint Paul's Cathedral, Londres) y del doctor Joseph Warton (1804; Winchester Cathedral). Pero las obras principales de Flaxman son sus relieves. Sus placas conmemorativas a menudo llevan un sencillo mensaje moral. Igual que en sus dibujos, en sus relieves desarrolla un estilo revolucionario, colocando siluetas o contornos →



Dan Flavin: sin título, al «innovador» de Wheeling Peachbolw; rosa, oro y neones fluorescentes; 244 × 244 cm.; 1966-68. Museum of Modern Art, Nueva York.



G. T. Flinck: *Joven arquero negro;* óleo sobre tabla; 68 × 52 cm.; 1639-40. Wallace Collection, Londres.

sinuosos sobre un fondo plano, lo que anuncia estilos posteriores, como el Art Nouveau. Flaxman hizo también bellas estatuillas en yeso o terracota basadas en modelos clásicos, como el *Boceto para un monumento a Barbara Lowther* (1807; University College, Londres). Estos modelos, sin embargo, perdieron parte de su calidad en la versión definitiva.
A pesar de la fama de que gozaba entre sus contemporáneos, la popularidad de Flaxman en Inglaterra decayó en las dos décadas anteriores a su muerte. Su lugar fue ocupado por artistas como Chantrey, y Flaxman murió en la ruina. Su nombre no fue revalorizado en Inglaterra hasta mediados del siglo pasado, cuando sus dibujos y estudios fueron adquiridos por el College de la Universidad de Londres. Por el contrario, en el continente, Flaxman nunca perdió su popularidad. Durante una visita a París en 1802 fue aclamado como una celebridad por sus colegas franceses. En 1865 Ingres incluyó el retrato de Flaxman entre los elegidos en la segunda versión de su *Apoteosis de Homero* (Louvre, París); Goethe y A. W. von Schlegel en Alemania también admiraron la obra de Flaxman y escribieron quizá las primeras críticas de sus ilustraciones.
En 1817 Flaxman publicó sus ilustraciones de los poemas de Hesíodo, grabadas por su amigo William Blake. Estas fueron menos populares que las ilustraciones anteriores, pero fueron coleccionadas en el extranjero con un gran interés, especialmente en Alemania, donde la fama de Flaxman como uno de los artistas gráficos más importantes del siglo XIX ha permanecido hasta nuestros días.

Flinck, G. T. 1615-60

Govert Teunisz. Flinck fue un pintor holandés. Aunque nació en Clèves, junto a la frontera alemana, estudió en Leeuwarden y pasó la mayor parte de su vida en Amsterdam. Sus primeras obras muestran influencias de Rembrandt, con el que estudió en los años 30. En la década siguiente adoptó un estilo más luminoso, más flamenco, probablemente por haber estudiado la obra de Van Dyck y Van der Helst.
Aunque su fama se ha visto ensombrecida por la de sus contemporáneos más importantes, Flinck gozó de una reputación considerable en su día.

Fontana, Lucio 1899-1968

El escultor, pintor y ceramista Lucio Fontana nació en Rosario (Argentina). Pasó su infancia en Milán, pero en 1922 regresó a Rosario y abrió allí un estudio de escultura. De 1928 a 1930 estudió con Wildt en la Academia Brera de Milán. En 1935 ingresó en el grupo parisino *Abstraction-Création*. Fontana vivió en Argentina de 1939 a 1947. En 1946 fue uno de los miembros fundadores de la vanguardista Academia Altamira en Buenos Aires, publicando su *Manifiesto blanco*. Volvió a Milán en 1947, y allí publicó el *Manifiesto spaziale*, base del movimiento posteriormente denominado «spazialismo». Murió en Comabbio en 1968.
Fontana realizó sus primeras esculturas abstractas en 1934. Volvió al arte figurativo de 1939 a 1946 (siguió empleándolo intermitentemente hasta 1960). De 1947 a 1949 trabajó con la cerámica. A partir de 1949 empezó a experimentar con lienzos bastos, pintura informal, graffitis, dibujos, cristal y piedra, todo mezclado formando una especie de *collage*. Fontana ha trabajado también con metales, terracota y bronce. Sus proyectos arquitectónicos y urbanísticos (el primero es de 1948)

incorporan el neón, la pintura, los agujeros y las esculturas en suspensión.

Foppa, Vincenzo 1427/30-1515/16

Vincenzo Foppa fue un pintor italiano nacido en Brescia. Su primera obra firmada es una *Crucifixión* (Galleria della Accademia Carrara, Bérgamo) fechada en 1456. Trabajó en Pavía, Milán y Génova. Recibió sus principales encargos de los duques de Milán, los Sforza. Regresó a Brescia hacia 1489 ó 90.
Foppa fue el pintor más importante de la escuela milanesa antes de Leonardo da Vinci. Los elementos tardo-góticos de sus primeras obras son sustituidos por otros que revelan la influencia de Giovanni Bellini y Mantegna. Sus pinturas, a menudo bañadas en una luz grisácea y plateada, están poco acabadas. Como ejemplo, cabe citar a la *Virgen con el Niño y santos* (1485; Pinacoteca di Brera, Milán).
Una de sus más celebradas obras entre las que han llegado hasta nosotros es el fresco del *Martirio de San Sebastián*, que fue completado en 1485.



Vinzenzo Foppa: *La adoración de los Magos;* tabla de chopo; 238 × 211 cm. National Gallery, Londres.

Forain, Jean-Louis 1852-1931

El pintor y dibujante francés Jean-Louis Forain nació en Reims. Tuvo una formación muy pobre, pero hacia finales de los años 70 su estilo presenta influencias de Manet y Degas. Expuso con los impresionistas, mostrando esencialmente escenas en interiores (por ejemplo, los bastidores de la Ópera). Su obra refleja una observación aguda de la vida moderna parisina. Se le recuerda menos por su pintura que por sus ilustraciones en periódicos y revistas, de contenido esencialmente satírico. Su producción de caricaturas fue considerable; de todas formas, siguió pintando, y algunas de sus escenas de tribunales recuerdan los comentarios cáusticos de Daumier a propósito de la profesión legal.

Fouquet, François
fl. a finales del siglo XV

El miniaturista francés Françqis Fouquet, también conocido como Maître François, pudo ser hijo de Jean Fouquet. Un contemporáneo le describió como «egregius pictor Franciscus» al hablar de las miniaturas por él realizadas para la obra de San Agustín *De Civitate Dei* (1473; Bibliothèque Nationale, París; MS. Fr. 18,19). La mano del «sorprendente pintor» ha sido descubierta en varios otros libros, grandes y pequeños, de lo que se deduce que debió de poseer un importante taller en Tours o París. Su obra es un ejemplo de las ostentosas, aunque poco inspiradas, *éditions de luxe* tan populares en la Francia de finales del siglo XV: repetitivo, aunque meticuloso y detallado, su arte representa perfectamente escenas bélicas y muchedumbres. Sus cuadros tienen un cromatismo rico, a veces resaltado por el empleo del oro, y su carácter es esencialmente decorativo.



Jean Fouquet: *Retrato de un hombre;* tabla; 47 × 40 cm.; 1456. Liechtensteinische Fürsliche Sammlungen, Viena.

Fouquet, Jean c. 1420-80
Jean Fouquet nació en Tours. Aunque es el principal pintor francés del siglo XV, se sabe poco de sus comienzos. Hacia 1447 estaba en Roma, donde pintó un retrato del Papa Eugenio IV con sus sobrinos. El retrato, actualmente perdido, fue elogiado por el teórico Filarete. Parece ser, por tanto, que Fouquet estuvo familiarizado con Roma. También conoció París, y quizá estudió allí, aunque pasó la mayor parte de su vida en provincias. En sus miniaturas aparecen monumentos de ambas ciudades. A su regreso a Tours, en 1447, fue protegido del rey Carlos VII; este mecenazgo lo ejerció también su sucesor, Luis XI, a partir de 1461. Más importante aún fue su encuentro con Étienne Chevalier, diplomático, tesorero y amigo de ambos reyes. Para Chevalier, Fouquet realizó miniaturas del magnífico *Libro de Horas de Étienne Chevalier*; trece de estas ilustraciones y el texto se han perdido, pero las restantes 47 miniaturas constituyen una de sus obras más bellas (40 se conservan en el Musée Condé de Chantilly, dos están en el Musée du Louvre de París, otra en la British Library de Londres y las otras cuatro en colecciones privadas). A la muerte de la mujer de Chevalier, Catherine Budé, acaecida en 1452, Fouquet recibió el encargo de realizar un díptico para su tumba en Nôtre-Dame de Melun; el propio Chevalier aparece en él como donante, junto a San Esteban. Otras dos obras de Fouquet, el *Retrato de Carlos VII* (Louvre, París) y la decoración de la iglesia de Nôtre-Dame-la-Riche en Tours, datan de este período, al igual que las ilustraciones de la obra de Boccaccio *Les cas de Nobles Hommes et Femmes malheureuses*, realizada por encargo de Laurens Gyrard (1458; Staatsbibiliothek, Munich).
Hasta 1458 el estilo de Fouquet es consistente, observándose influencias de Fra Angelico. Figuras o grupos de figuras constituyen el centro de atención de las obras, con fondos arquitectónicos de gran solidez, que en muchas ocasiones recuerdan a modelos reales. En las pocas ilustraciones del *Libro de horas de Étienne Chevalier* en que aparecen muchedumbres, siempre destaca una figura sobre las demás.
A partir de 1458 los temas de las obras de Fouquet se diversifican, haciéndose menos intimistas y observándose un creciente interés por el paisaje francés. Las *Crónicas de los reyes de Francia* (1458; Bibliothèque Nationale, París) abandonan el estatismo para explorar las posibilidades dinámicas de los campos de batalla. Este nuevo dinamismo se ve también en las ilustraciones de la obra de Josefo *Antigüedades judías* (1470-76; Bibliothèque Nationale, París), realizadas para Jacques d'Armagnac, duque de Nemours. Armagnac, junto con María de Clèves y el cardenal Charles de Bourbon, fue el principal mecenas de Fouquet en sus últimos años. Después de 1477 ilustró también una traducción francesa de la *Historia de Roma* de Tito Livio para el conde de Tancarville (Bibliothèque Nationale, París).
Por su parte, sus retratos de *Carlos VII* y *Guillaume Juvénal des Ursins* (Louvre, París) y su autorretrato demuestran su habilidad para la representación de los rasgos humanos. El estilo de sus miniaturas muestra una evolución constante, y su influencia fue importante hasta bastante después de su muerte. Las decoraciones de Nôtre-Dame-la-Riche y Nouans demuestran su talento al trabajar en dimensiones mucho mayores. El efecto del conjunto de su obra fue, en conclusión, el de alejar definitivamente a la pintura del goticismo al que durante tanto tiempo había estado ligada.

Fragonard, Jean-Honoré
1732-1806
Jean Fragonard fue el último pintor rococó francés; sobrevivió al movimiento y murió pobre y olvidado en pleno auge del neoclasicismo. Nació en Grasse, en Provenza, pero pronto su familia se trasladó a París. Allí estudió con Chardin, cuyo estudio abandonó a los seis meses para ir al de Boucher.
En 1751, año en que Fragonard se convirtió en su discípulo, Boucher estaba en el apogeo de su carrera; Fragonard debió de aprender su pincelada ligera, su rapidez de ejecución y la profesionalidad que caracterizaba a este pintor. Pero, más importante aún, también debió de aprender con él a dibujar, pues Boucher daba gran importancia a esta técnica. El estilo de Fragonard, sin embargo, es más vivo y dinámico que el de su maestro. En muchos de sus cuadros pequeños la pincelada es mínima.
Fragonard fue un prodigio. Ganó el preciado Premio de Roma en su primer intento, en 1752, pero en vez de dejar Francia inmediatamente, prefirió asistir a la École des Elèves Protégés para estudiar con Carle van Loo. Fragonard había ganado el premio por su cuadro de *Jeroboam sacrificando a los ídolos* (1752; École des Beaux-Arts, París), sobre un tema del Antiguo Testamento que le dio pie para desarrollar su estilo grandioso. Es ésta una bella pintura en que se crea tensión entre dos grupos de figuras contrapuestas. No es, por tanto, en absoluto el estilo de Boucher. Fragonard se inspira, más bien, en un contemporáneo suyo, el pintor veneciano de temas históricos Giovanni Battista Pittoni, aunque simplificando las composiciones llenas de gente del veneciano para que la escena gane en intensidad.
Los contemporáneos de Fragonard estuvieron de acuerdo, al contemplar su *Jeroboam*, en afirmar que se trataba de una joven promesa. Estudió con Van Loo durante tres años y en 1765 marchó a la Academia Francesa de Roma. Independientemente de lo que aprendiera y estudiara en Roma, Fragonard decepcionó a sus maestros. Natoire, el director de la Academia Francesa, le acusó de no ser el autor del *Jeroboam*, criticando la indolencia y falta de nervio de su discípulo. Quizá no deba sorprendernos que se conozcan muy pocas pinturas suyas de esta época. En París sus dibujos fueron más admirados que sus pinturas.
Aunque Fragonard no fuera un discípulo modelo en la Academia, su estancia en Italia le sirvió de mucho. Su opinión del arte italiano debió de dejar boquiabiertos a los miembros de la Academia Francesa, pues Fragonard no admiraba las obras de Rafael y los maestros clásicos, sino a artistas modernos como Pietro da Cortona, Solimena y Gianbattista Tiepolo, entre otros.
Aunque el paisaje no es lo fundamental en su producción pictórica, como lo fue para su contemporáneo inglés Gainsborough, sí es ciertamente muy importante en ella. Árboles y nubes tienen vida propia, mucho más intensa que la de las pequeñas figuras que habitan su mundo y parecen



maniquíes. El paisaje, especialmente en sus dibujos, es una fuerza natural, nunca el marco de una *fête galante*. Esto constituye una de las principales aportaciones de Fragonard, que no compartió ni siquiera con su íntimo amigo y colega Hubert Robert. Esta faceta de su arte le relaciona más con la pintura romántica del siglo XIX que con el rococó. En Tivoli trabajó Fragonard con Robert para el abad de Saint-Non. Con éste visitó el pintor Nápoles y Venecia y, más tarde, París, volviendo a recorrer a continuación las ciudades y pueblos del norte de Italia.

Fragonard volvió a París en 1761. Empezó a trabajar entonces para tratantes de arte, realizando paisajes al estilo de Ruysdael y Castiglione, retratos de personas importantes a la manera de Rembrandt y Tiepolo y, quizás, incluso falsificaciones. En 1765 expuso *Coreso y Calirroé* (Louvre, París) en el Salón; con este cuadro se consagró, convirtiéndose en el maestro de la pintura histórica contemporánea. Pero Fragonard no estaba dispuesto a desempeñar este papel, y en 1767 expuso por última vez en el Salón, al que volvió la espalda. Se convirtió entonces en un pintor privado, valorando la independencia del artista como lo puedan hacer los pintores actuales.

Una obra realizada en 1768 ó 69 desarrolla el tipo de temas que Fragonard preferirá tras su ruptura con el Salón. *El columpio (L'Escarpolette*, 1767; Wallace Collection, Londres) fue encargado en origen por el Barón de Saint-Julien al pintor de temas religiosos Doyen. A éste se le pidió que pintara a la amante del barón en un columpio, con un obispo empujándola, siendo fundamental que se vieran bien las bellas piernas de la dama. Doyen se escandalizó y, rechazando el encargo, sugirió que le sustituyera Fragonard.

La deliciosa pintura que éste realizó debió de gustar mucho al barón, pues más tarde volvió a encargar al artista un cuadro de tema similiar. En *El columpio* la superficie está cuidadosamente trabajada, al igual que en los lienzos que pintó para Madame du Barry a comienzos de los años 70. *El progreso del amor*

Jean-Honoré Fragonard: *El columpio;* óleo sobre lienzo; 81 × 65 cm.; 1767. Wallace Collection, Londres.



Francesco di Giorgio Martini: *Natividad*; detalle; tabla; c. 1486-94. Santo Domenico, Siena.

(1771-72; Frick Collection, Nueva York) representa cuatro escenas amorosas, siendo la obra maestra de Fragonard y una de las decoraciones más bellas de todos los tiempos. Estas escenas divertidas y encantadoras no son frívolas, aunque Madame du Barry debió de pensarlo cuando no quiso exponerlas en su pabellón neoclásico de Louveciennes.

En *El progreso del amor* los amantes se cortejan y juran amor eterno sobre un fondo de paisajes y estatuas con vida propia que les protege y envuelve. Cualquiera que sea el motivo del rechazo de esta obra por Madame du Barry (y esto fue algo que Fragonard se negó a discutir), refleja una ruptura de la dama con el gusto rococó más de quince años antes de la Revolución Francesa.

En 1789, la Revolución obligó a Fragonard a buscarse nuevos clientes. Hasta entonces, el pintor había gozado del favor de la aristocracia y, por tanto, no le habían faltado encargos. A partir de 1789, sin embargo, su fortuna mermó, y sólo con la ayuda de Jacques-Louis David consiguió un puesto en la administración que le permitía malvivir. Sus obras posteriores debieron adaptarse al cambio de clima artístico: jovencitas sensuales y querubines fueron sustituidos por madres e hijos, y los jardines y lechos por interiores domésticos y aulas escolares.

Sobreviviendo a su época, Fragonard no tuvo discípulos; Francia no volvió a tener un artista de tal vitalidad y originalidad, y con una pintura de carácter tan decorativo, hasta la segunda mitad del siglo XIX, con Renoir.

Franceso di Giorgio Martini
1439-1502

Francesco di Giorgio Martini fue un artista italiano de la escuela sienesa. Trabajó fundamentalmente como arquitecto, aunque su primera obra documentada es una talla de *San Juan Bautista* que se le pagó en 1464 (Pinacoteca Nazionale, Siena).

En los años 70 trabajó para Federico da Montefetro en Urbino, terminando las obras comenzadas en el Palacio Ducal por Luciano Laurana (muerto en 1479).

El proyecto arquitectónico más importante de Francesco (de entre los que han llegado hasta nosotros) es la iglesia de Santa Maria del Calcinaio, en las afueras de Cortona (1484-85), que es un modelo perfecto de la pureza de la arquitectura del primer Renacimiento. Su tratado de arquitectura (c. 1500) tiene influencias del de Alberti, aunque resulta más práctico. Francesco realizó pequeñas esculturas a lo largo de toda su vida, fundamentalmente en bronce. Se han identificado obras suyas en Siena de un carácter lineal que recuerda al de las obras de Botticelli.

Francia, Francesco c. 1450-1517

Francesco Francia fue un orfebre y pintor boloñés. Ingresó en el gremio de orfebres en 1482. Salvo algunas medallas y monedas, no ha llegado hasta nosotros ninguna obra suya de orfebrería.



Sam Francis: *Alrededor de los azules;* pintura al óleo y acrílica sobre lienzo; 43 × 76 cm.; 1957 y 1962. Tate Gallery, Londres.



Helen Frankenthaler: *Montaña y mar;* detalle; óleo sobre lienzo; medidas completas: 220 × 298 cm.; 1952. En préstamo en la National Gallery of Art, Washington, D. C.

Su actividad como pintor aparece documentada por primera vez en 1486: parece ser que se especializó en cuadros de Vírgenes y retablos. Como ejemplo, cabe citar una *Adoración* (1499; Pinacoteca Nazionale, Bolonia). Unos 30 retablos suyos han llegado hasta nosotros, muchos de ellos firmados. Muy estimado por sus contemporáneos, Francia rechazó el estilo ferrarés, que dominaba el arte boloñés de su tiempo, para adoptar las formas más suaves de Perugino. En sus cuadros es típica la expresión dulce y melancólica de los rostros de las figuras y los agradables y sencillos fondos de paisaje.
Vemos su estilo maduro en obras tales como su *Asunción* (1504; Staatliche Museen Preussischer, Kulturbesitz, Berlín), y aún mejor, en los retratos.

Francis, Sam 1923-

Sam Francis es un expresionista abstracto californiano que trabajó en París de 1950 a 1961. Durante los años 50 su obra fue más conocida en Europa que la de otros pintores americanos, como Pollock y Rothko, y la asociación de Francis al *Art Informel* parisino llevó a la conclusión errónea de que la pintura de la Escuela de Nueva York formaba parte de un movimiento internacional.
La pintura de Francis pasa de una técnica que se puede calificar completamente de expresionista abstracta (como en *Blue Back*, 1952; óleo; Albright-Knox Art Gallery, Buffalo) a la creación de un centro

neutro o de grandes zonas del lienzo resaltadas por la acción periférica (como en *Abstracción*, 1959; óleo), que anuncia la pintura «color-field».

Francken, Familia

siglos XVI y XVII

La familia Francken estuvo formada por 14 pintores que trabajaron fundamentalmente en Amberes a lo largo de cinco generaciones. En la segunda generación, Hieronymus I (1540-1610), Frans I (1542-1616) y Ambrosius I (1544-1618) adoptaron el manierismo de influencia veneciana de Maerten de Vos para, hacia la mitad de su vida, sustituirlo por un formalismo clasicista (hay ejemplos en el Real Museo de Bellas Artes de Amberes).
Frans II (1581-1642), perteneciente a la tercera generación, fue el más famoso de la familia. Tomó temas mitológicos, históricos y bíblicos para realizar pequeños cuadros de género, producidos con rapidez y profusión para coleccionistas poco exigentes. Frans Francken se sirvió de accesorios opulentos y exóticos, recordando a Lastman y Vignon. Sus figuras tienen una elegancia teatral, rígida; más tarde se hacen más blandas y carnosas, por influencia de Rubens. Francken está representado en muchas de las viejas colecciones del norte y centro de Europa, como el Rijksmuseum de Amsterdam.

Frankenthaler, Helen 1928-

La pintora americana Helen Frankenthaler fue una de las artistas más originales y consecuentes de la generación subsiguiente a la de los expresionistas abstractos. Frankenthaler supo a través de Meyer Shapiro, Clement Greenberg y Hans Hoffman lo que estaba pasando en esos momentos en la pintura americana y conoció sobre todo las ideas y técnicas de Jackson Pollock y Arshile Gorky. La pintura de Frankenthaler fue, desde el principio, más «abierta» que la de los expresionistas abstractos. En 1952, en *Montañas y mar* (colección privada) aplica capas muy finas de pintura para crear zonas líricas y cuidadosamente articuladas en un lienzo relativamente vacío. Esta técnica será empleada posteriormente en muchas ocasiones por Kenneth Noland y Morris Louis.

Friedrich, Caspar David

1774-1840

Caspar David Friedrich fue el paisajista alemán más importante de la época romántica. Sus visitas de las costas desoladas de su Pomerania natal y de las regiones montañosas de Centroeuropa combinan una meticulosa observación del natural con un profundo sentido de la espiritualidad.
La inclinación panteísta de Friedrich por el paisaje, compartida por numerosos escritores y pintores de su época, le acompañó toda su vida. Hijo de un próspero fabricante de jabones y velas de Greifswald, junto al mar Báltico, estudió de 1790 a 1794 con J. G. Quistorp, maestro de dibujo de la universidad local. A través de Quistorp conoció al poeta L. T. Kosegarten, un escritor que combinaba el sentimiento de la naturaleza de J.-J. Rousseau y poetas ingleses tales como Thomson y Gray con el pietismo tradicional, ya que interpretaba el campo de la comarca en términos de metáforas espirituales. Indudablemente, muchos elementos de los poemas de Kosegarten —los robles, los dólmenes, las ruinas de la abadía de Eldena y las costas de la isla Rügen— serán motivos recurrentes en los cuadros de Friedrich. Al igual que Kosegarten, Friedrich unió la espiritualidad de sus paisajes con un profundo sentimiento cristiano.
En 1794, Friedrick fue a estudiar a la academia de arte más importante del norte de Europa en esa época, la Academia de Copenhague. Con profesores como Jens Juel y Christian Lorentzen aprendió a pintar vistas locales pintorescas y sublimes escenas de tormentas y abruptas montañas. Una serie de bellas acuarelas de los parques de los alrededores de Copenhague (entre las que destaca el *Paisaje con pabellón*, 1795; Hamburguer Kunsthalle, Hamburgo) muestra ya su habilidad para transmitir sentimientos a través del paisaje. Al mismo tiempo, su asistencia a las clases de dibujo en la Academia le acostumbró a contornear las figuras con finas líneas. Esta práctica, que conservó a lo largo de toda su vida, le permitió alcanzar gran precisión y equilibrio en sus composiciones.
En 1798 Friedrich se trasladó a Dresde. La ciudad era un importante centro artístico a causa de su imponente galería y de la escuela de paisajistas locales, que imitaban a los maestros holandeses del siglo XVII. El pintor permaneció en Dresde hasta su muerte, aunque en varias ocasiones viajó de nuevo a Pomerania (la estancia más larga fue de 18 meses, en 1801-02), el Harz, Riesenbirge y otras zonas de Centroeuropa.
Los primeros cuadros de Friedrich eran vistas de su región de origen, realizadas normalmente en sepia, técnica monocroma muy adecuada para resaltar, como sostenía el neoclasicismo, la forma, desechando el color. Mientras se especializaba en dicha técnica, Friedrich desarrolló un meticuloso control de los efectos lumínicos, sobre todo en paisajes nocturnos o con neblina (por ejemplo, *Vista de Akona a la luz de la luna*, 1806; Graphische Sammlung Albertina, Viena).
Al mismo tiempo, Friedrich introdujo en sus paisajes los temas religiosos y nacionalistas que tanto gustaban en Dresde a escritores y críticos románticos como Ludwig Tieck y los hermanos Schlegel. Esto se observa en dos sepias que Goethe elogió en la exposición de Weimar de 1805: *Paisaje estival con roble muerto* y *Peregrinaje al amanecer* (Schlossmuseum, Staatliche Kunstsammlungen, Weimar). La segunda tiene imágenes muy elocuentes: muestra una procesión pasando entre dos árboles cuyas copas se unen formado un arco gótico.
A pesar de la interrelación entre religión y naturaleza, la escena resultó bastante convencional para Goethe, que recelaba del nuevo movimiento y, sin embargo, ante esta obra elogió su naturalismo y habilidad técnica. Sin embargo, no se pudo ignorar el trasfondo espiritual de la obra que causaría sensación tres años después, *La cruz en las montañas* (1808; Gemäldegalerie Alte Meister, Dresde). Concebida como un retablo para una capilla privada, presenta la fe cristiana mediante un simple paisaje sin figuras. Aún más originales resultan los medios de que el artista se sirve para comunicar su mensaje, pues se aleja de los paisajes tradicionales para concentrarse en la silueta triangular de una montaña, tras la cual se está poniendo el sol. Estos rasgos originales se observan también en las dos obras que expuso en Berlín en 1810 y fueron compradas por el príncipe de Prusia: *Abadía en un robledal* y *Monje junto al mar* (Schloss Charlottenburg, Berlín). La segunda transmite con una intensidad sin precedentes un sentimiento de profunda soledad.



El monje medita junto a un mar que se pierde en el infinito, lo que hizo decir a Heinrich von Kleist que, al verlo, uno se sentía «como si le hubieran quitado los párpados». La fama cada vez mayor de Friedrich le llevó a pasarse a la pintura al óleo a partir de 1807. El auge del movimiento nacionalista alemán tras las invasiones napoleónicas de 1806 también inspiró su arte; Friedrich era, en efecto, un ardiente nacionalista, y celebró la derrota francesa en 1814 con varios paisajes patrióticos. En uno de ellos se ve a un dragón francés perdido en un bosque de abetos alemanes (colección privada).
Tras las guerras napoleónicas, la vida de Friedrich transcurrió más tranquila. En 1816 ingresó en la Academia de Dresde y en 1818 se casó con una muchacha del lugar, Carolina Bommer. Al mismo tiempo comenzó a abandonar la pintura de monjes, ruinas y otros motivos similares para desarrollar temas más del gusto del momento. Influido por el pintor noruego Dahl, que se había establecido en Dresde en 1819, su pintura se hizo más espontánea, introduciéndose en su paleta los verdes y azules intensos asociados al naturalismo. Opuesto firmemente al análisis científico de los fenómenos naturales (rehusó ayudar a Goethe en su estudio de las formaciones de nubes), Friedrich siguió a Dahl en la realización de bocetos al aire libre (por ejemplo, *Tarde*, 1824; Städtisches Kunsthalle, Mannheim).
A pesar de estos cambios, Friedrich no abandonó la aproximación espiritual al paisaje. Temas tan típicos como *El naufragio ártico* (1824; Hamburguer Kunsthalle, Hamburgo), en el que un barco choca contra un iceberg, están cargados de simbolismo.
Un motivo recurrente en sus cuadros de los años 20 es la inclusión de figuras vistas de espaldas mientras contemplan el paisaje (por ejemplo, *La luna sobre el mar*, 1822; Nationalgalerie, Berlín). Estas obras hacen hincapié en la respuesta individual a los estímulos de la naturaleza. Esta actitud —tan evidente en una serie de aforismos críticos por él escritos hacia 1830— le hizo muy impopular entre las generaciones más jóvenes.
En los años 30, mientras estaba pintando algunos de sus cuadros más bellos (como *La gran finca*, 1832; Gemäldegalerie Neue Meister, Dresde), Friedrich era prácticamente una figura olvidada. Su carrera como pintor al óleo fue truncada por una apoplejía en 1835; tras ésta, sólo pudo trabajar en acuarela y sepia.

Caspar David Friedrich: *Las fases de la vida;* óleo sobre lienzo; 73 × 94 cm.; c. 1834. Museum der Bildenden Künste, Leipzig.



Nicolas Froment: tabla central del tríptico de *La zarza ardiente*; altura: 305 cm.; 1476. Catedral de San Salvador, Aix-en-Provence.

Muchas de sus últimas pinturas recuperan las imágenes de su juventud, con un macabro énfasis puesto en la idea de la muerte cercana *(Búho sobre un ataúd*, c. 1835; Hamburger Kunsthalle, Hamburgo).
Friedrich fue una figura solitaria y aislada cuyo fatalismo ha sido interpretado con frecuencia como el resultado de un ánimo melancólico.

De todas formas, su arte tiene una dimensión universal que hizo de él una fuente de inspiración constante para los pintores simbolistas posteriores.

Froment, Nicolas c. 1435-86

Nacido en Uzès (Provenza), Nicolas Froment fue el último gran pintor de la Escuela de Avignon. Su obra muestra un gusto por lo deforme y grotesco ajeno a la pintura provenzal del siglo XV. Por esto su estilo se puede interpretar de dos maneras: pudo ser un individualista excéntrico dentro de la tradición provenzal, o un artista decadente con influencias flamencas o alemanas. Su primera obra conocida, el tríptico de *La resurrección de Lázaro* (Uffizi, Florencia), está fechada en 1461; su obra maestra es un tríptico complicado y simbólico, el de *La zarza ardiente* (1476; catedral de San Salvador, Aix-en-Provence).

Fry, Roger 1866-1934

El pintor inglés Roger Fry fue también un importante teórico y crítico de arte. Estudió ciencias en Cambridge de 1885 a 1888. En estos años empezó a pintar y estudiar historia de la pintura italiana con J. H. Middleton. En 1888 estudió pintura con Francis Bate, miembro del New English Art Club, y realizó su primer viaje a Italia en 1891.
En 1894 empezó a dar conferencias en la universidad sobre el Renacimiento italiano. A partir de 1900 escribió artículos y críticas de exposiciones en las revistas *Athenaeum, The Monthly Review* y *The Burlington Magazine*.
Roger Fry fue director de la sección de pintura del Museo Metropolitano de Nueva York de 1905 a 1910.
En diciembre de 1910 organizó una exposición de «Manet y los post-impresionistas» en las Grafton Galleries, que le ganó la fama de defensor del arte moderno. En 1912 organizó la de «Quelques Indépendants Anglais» en París y la «Segunda exposición post-impresionista de artistas ingleses, franceses y rusos», de nuevo en las Grafton Galleries.
En 1913 Fry abrió los Omega Workshops Ltd., donde trabajaron artistas como Duncan Grant, Vanessa Bell y Wyndham Lewis (estos talleres se cerraron en 1919). En 1931 se organizó una exposición retrospectiva de su obra en la London Artist's Association, y dio con gran éxito sendos ciclos de conferencias en 1927, 1932 y 1934 en el Queen's Hall de Londres, patrocinados por el National Art Collections Fund.
Fry fue nombrado profesor de Bellas Artes en Cambridge en 1933. Publicó numerosos artículos y libros de crítica de arte y teoría estética, como *Giovanni Bellini* (1899), *Visión y diseño* (1920), *Transformaciones* (1926), *Cézanne: un estudio de su desarrollo* (1927) y *Henri Matisse* (1930). La pintura de Fry (por ejemplo, *Camino blanco con granja*, c. 1912; Scottish National Gallery of Modern Art, Edimburgo) es de gran calidad, pero su fama como pintor se vio ensombrecida por su actividad como organizador de exposiciones, escritor y conferenciante de estética e historia del arte. Hacia 1904, el público le conocía esencialmente por su estudio de los viejos maestros, especialmente de los artistas primitivos italianos.
Hącia 1910 era famoso como defensor de los movimientos artísticos de vanguardia.
Para las teorías estéticas de Fry eran



Roger Fry: *El granero;* óleo sobre lienzo; 25 × 36 cm.; c. 1916. Colección privada.

fundamentales los valores plásticos. Esto llevó al «descubrimiento» de Cézanne en 1906 y a la organización de la exposición de «Manet y los post-impresionistas» en 1910. Fry fue el primer crítico inglés que reconoció la importancia de Cézanne, siendo muy criticado por su aparente abandono de los viejos maestros. Por el contrario, fue su habilidad para captar las virtudes formales del arte de vanguardia y ver la continuidad de estas mismas virtudes a lo largo de las distintas épocas lo que le llevó a realizar una gran simplificación del arte, afirmando que la esencia de éste reside en el dibujo y sus valores formales.
A partir de 1920, Fry dejó de interesarse por las vanguardias artísticas, aunque se le siguió considerando un defensor de la pintura francesa moderna.
Es recordado fundamentalmente por su relación con los principales movimientos artísticos de principios de siglo, por ser el primero en Inglaterra en reconocer la importancia de la vanguardia artística francesa e inglesa y por sus escritos, en los que muestra su talento para captar los valores escondidos en cada obra de arte por él analizada.



John Henry Fuseli: *La pesadilla;* óleo sobre lienzo; 101 × 124 cm.; 1782. Tate Gallery, Londres.

Fu Pao-shih 1904-65

Fu Pao-shih nació en Kiangsi y pasó la mayor parte de su vida en la China centro-oriental. Pasó varios años en Japón (a partir de 1936), estudiando en la Academia Imperial. Este pintor academicista fue, probablemente, discípulo de Shih T'ao; al igual que este maestro del siglo XVII, escribió varios tratados de teoría y filosofía de la pintura. Fue profesor de pintura en la Universidad Central Nacional, y al morir era director de la Academia de Arte de Nanking.
La pintura de Fu Pao-shih presenta distintos estilos, que van desde una pintura figurativa arcaizante a un paisajismo romántico. Basándose en Shih T'ao realizó experimentos con la textura y el color. También se interesó (como los japoneses) por la superficie del papel. Fu solía rasgar ligeramente la superficie de papeles toscos, consiguiendo efectos muy bellos. Se convirtió en uno de los principales pintores de mediados del siglo XX, y ha ejercido gran influencia en sus contemporáneos y discípulos. Colaboró con Kuan San-yueh en la realización de grandes murales para el nuevo Estado chino tras la liberación (1949), destacando el del Salón del Pueblo en Pekín, en que aparece el sol saliendo sobre las colinas orientales.

Fuseli, John Henry 1741-1825

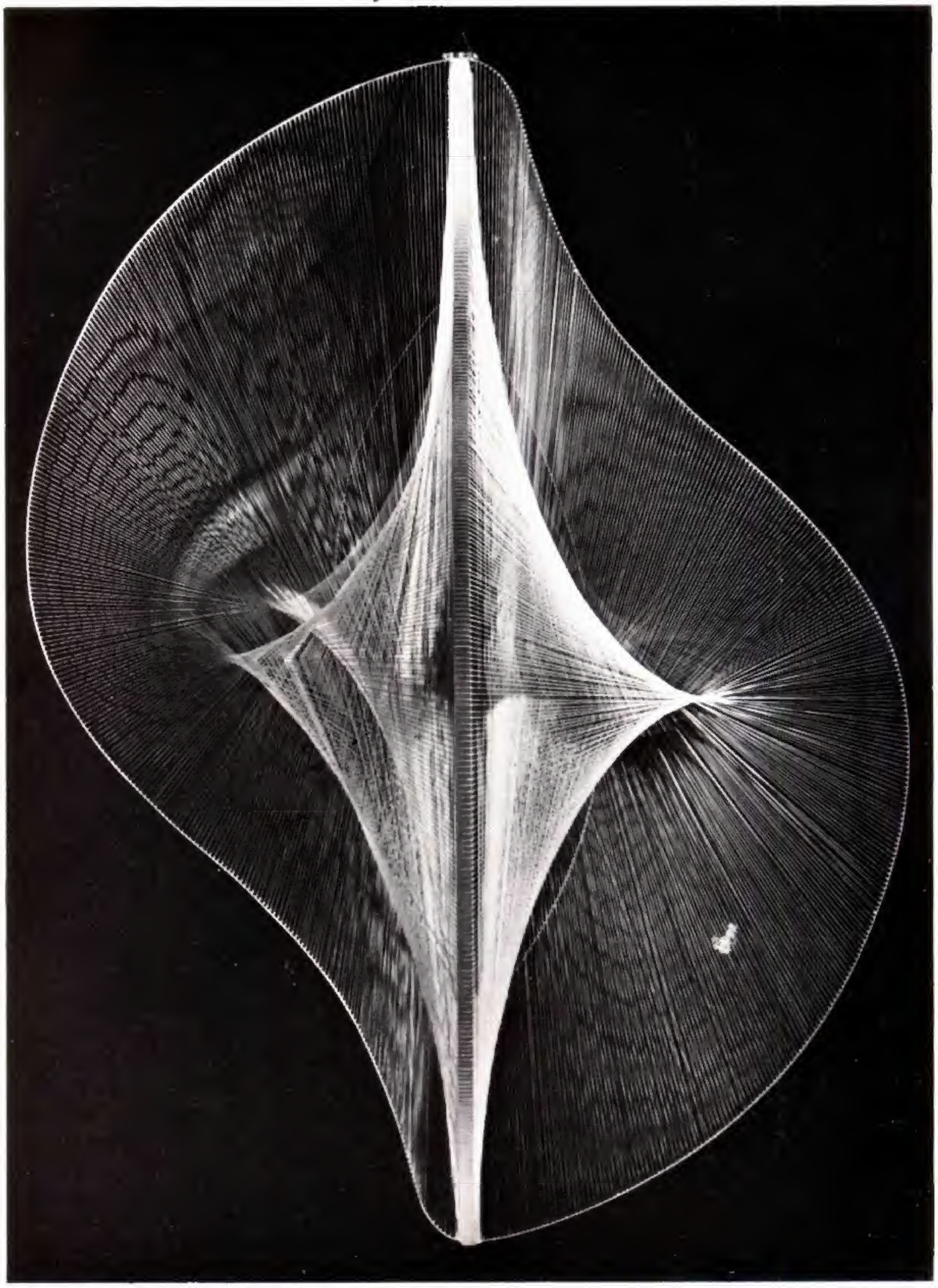
John Henry Fuseli (Johann Heinrich Füssli) procedía de una familia de distinguidos intelectuales y artistas de Zurich. En 1761 fue ordenado sacerdote zwingliano tras haber estudiado con críticos literarios tan influyentes como J. J. Breitinger y J. J. Bodmer. A través de éste conoció las obras de Milton y Shakespeare y empezó a interesarse por el arte. En 1764 fue a Londres, donde trabajó como dibujante, ilustrando una traducción inglesa de las *Gedanken... (Reflexiones...*; 1765) de Winckelmann. Decidido a convertirse en historiador de la pintura, Reynolds le animó a estudiar en Italia, y con este fin marchó a Roma en 1769. Su estancia en Roma (1770-78) le influyó profundamente. Pronto constituyó el centro de un grupo cosmopolita de artistas de gran talento, como Alexander Runciman, Johan Tobias Sergel y Nicolai Abildgaard. Además de los clásicos, Fuseli estudió en profundidad la obra de Miguel Ángel y algunos manieristas: su estilo contiene elementos de todos estos artistas. En 1779, Fuseli volvió a Londres y expuso con regularidad cuadros de tema histórico en la Royal Academy. Su pintura *La pesadilla* (1782; Tate Gallery, Londres) tuvo gran éxito, y en 1786 se le encargó pintar nueve ilustraciones para la Shakespeare Gallery de Boydell (abierta en 1789). En 1800 expuso 47 cuadros sobre temas miltonianos, en los que había estado trabajando durante los años 90. Ingresó en la Royal Academy en 1799, fue profesor de pintura en 1800 y su director en 1804.
Sus importantes contribuciones a la literatura y la teoría artísticas incluyen los ciclos de conferencias dados a los estudiantes de la Royal Academy y sus apéndices a las *Vidas de artistas,* de Pilkington (1805), así como la introducción que escribió para la edición que William Blake hizo de *La tumba,* de R. Blair.
El estilo de Fuseli aparece ya bien definido antes de su viaje a Italia. En él se observan deformaciones de las figuras, fuertes contrastes entre luz y sombra, gestos y actitudes extravagantes en las figuras y preferencia por temas literarios nuevos y a menudo oscuros que muestran el aspecto diabólico de la naturaleza humana. En sus obras, la estética de lo sublime se manifiesta en toda su potencia visual.

G

Gabo, Naum 1890-1977

El escultor y pintor ruso Naum Gabo nació en Briansk. De 1910 a 1914 estudió ciencias naturales en Munich; su único contacto con las bellas artes durante este período fue la asistencia a las conferencias sobre historia del arte dadas por Heinrich Wölfflin. En 1913 y 14 hizo varios viajes a París, donde su hermano Antoine Pevsner trabajaba como pintor. Al estallar la Primera Guerra Mundial se trasladó a los países escandinavos; en 1915 se reunió con su hermano en Oslo, y allí realizó sus primeras esculturas, una serie de cabezas construidas rechazando la utilización de volúmenes sólidos para sustituirlos por la yuxtaposición de una serie de planos curvos. Indudablemente, le influyeron las obras de Archipenko, pero, a diferencia de este artista, no se sirvió de un tratamiento pictórico para compensar la falta de solidez. Las obras monocromas de Gabo postularon la posibilidad de que en escultura, el espacio dominara sobre la masa.

Tras la revolución de 1917, Gabo y Pevsner regresaron a Rusia. En 1920 publicaron su *Manifiesto realista* (en realidad escrito sólo por Gabo), con ocasión de una exposición de su obra en Moscú. En él proclamaron el fracaso del cubismo y del futurismo y la necesidad de crear un arte adecuado a la nueva civilización que estaba surgiendo de la revolución. Rechazando el color por su función «idealizadora», defendían la «liberación del volumen de la masa», justificándola con los principios de la ingeniería. Las obras por ellos realizadas tras la publicación del manifiesto eran totalmente abstractas y combinaban el plástico, la madera y el cristal para definir mediante planos el espacio, y empleaban materiales transparentes para que el espectador pudiera ver claramente la estructura de la obra. Aun compartiendo los intereses de los constructivistas, Gabo no estaba de acuerdo con Tatlin y Rodchenko, que sostenían que en un estado socialista el arte puro es un lujo superfluo, y que el artista debe dedicarse exclusivamente al cultivo de los valores prácticos. Gabo creía, por el contrario, que para ser útil a la sociedad el artista debe ser independiente. En 1922, consciente del predominio de los aspectos prácticos sobre los teóricos en el arte ruso del momento, dejó Rusia para trasladarse a París. Allí se unió, en 1932, al grupo *Abstraction-Création*. En 1935 visitó Inglaterra, donde su presencia estimuló un interés creciente por el arte abstracto en artistas como Ben Nicholson o Barbara Hepworth. En 1937 codirigió *Circle*, revista en la que arquitectos de vanguardia y artistas abstractos intentaban difundir sus ideas entre un público lo más vasto posible. Por aquella época introdujo en su arte un elemento nuevo, de forma que el espacio quedara definido por la línea además de por la superficie. Esto lo consiguió mediante la incisión de líneas sobre la superficie de materiales transparentes, o tensando hilos de plástico sobre una determinada estructura. El espacio, definido mediante un volumen mínimo, queda determinado por su perfil. En 1946, Gabo se trasladó a Nueva York. Durante los años 50 desarrolló



Naum Gabo: *Construcción lineal n.º 2:* plexiglás e hilo de nylon; altura: 80 cm.; Tate Gallery, Londres.

sus ideas a una escala monumental, aunque alternó con encargos de menos envergadura, como la escultura para el exterior del edificio Bijenkorf en Rotterdam (1957).

Gaddi, Familia siglo XIV

Los Gaddi fueron una familia de pintores florentinos. El más importante fue Taddeo Gaddi (1300-66). Su padre, Gaddo (fl. 1308-30), había realizado pinturas y mosaicos, según algunos autores incluso para la catedral y el baptisterio de Florencia. Pero ninguna obra suya está plenamente documentada. Taddeo Gaddi fue discípulo y ayudante de Giotto durante 24 años. Su primera obra independiente data de 1325 aproximadamente: es una *Virgen con el Niño* que se conserva en la iglesia de San Francisco, en Castelfiorentino. No es sorprendente que sea una versión algo personal de la *Madonna Ognissanti* de Giotto (Uffizi, Florencia), dada la estrecha colaboración entre ambos artistas. Los frescos realizados por Taddeo en la Capilla Baroncelli de la iglesia de Santa Croce (Florencia) sobre *La vida de la Virgen* datan de 1328-30. Dado que el retablo de la capilla está firmado por Giotto (es, por tanto, un producto de su taller), es posible que Taddeo pintara los frescos desarrollando las ideas que Giotto le había dado antes de marchar a Nápoles en 1329. Se observan innovaciones importantes en la capilla, entre ellas varias alacenas *trompe-l'oeil* pintadas en los muros y una escena nocturna de la adoración de los pastores. De este período data también un curioso dibujo de Taddeo sobre *La presentación de la Virgen* (Louvre, París). Toda su obra muestra influencias de Giotto unidas a una gran sensibilidad cromática, como se ve en las pequeñas y delicadas escenas franciscanas que hay pintadas en 29 recuadros de una puerta que se conserva en la Galleria dell'Accademia (Florencia). Su *Última cena*, pintada en el refectorio de Santa Croce, es extraordinariamente realista y prenuncia los frescos pintados en el siglo XV sobre el mismo tema. Taddeo fue un artista y maestro muy influyente; entre sus discípulos están sus tres hijos pintores, Giovanni, Niccolò y Agnolo (c. 1350-96), que es el más importante. Agnolo llevó aún más lejos que su padre el gusto por el color, como se ve en la decoración de la capilla que se encuentra detrás del altar mayor de Santa Croce, con escenas de *La leyenda de la Santa Cruz* (c. 1380).



Taddeo Gaddi: *La Anunciación a los pastores*; fr sco 1332-38. Capilla Baroncelli, Santa Croce, Florencia.

Gainsborough, Thomas 1727-88

El retratista y paisajista inglés Thomas Gainsborough nació en Sudbury (Suffolk). Hacia 1740 marchó a Londres, donde estudió con Gravelot; posteriormente ayudó a Francis Hayman en las decoraciones pintadas de los Vauxhall Gardens. Durante su estancia en Londres estudió con



Agnolo Gaddi: *La leyenda de la Santa Cruz*; ciclo de frescos; c. 1380. Santa Croce, Florencia.

intensidad las obras de los paisajistas holandeses del siglo XVII, especialmente las de Wyants y Jacob Ruisdael. Su primer paisaje importante, *La cartuja* (1748), fue donado por el artista al Foundling Hospital de Londres. Regresó a Suffolk y hacia 1752 residía en Ipswich, donde pintó paisajes mientras sostenía económicamente a su familia haciendo retratos. Entre éstos destaca el de *Los señores Andrews* (1748/49; National Gallery, Londres): en él unas figuras diminutas están colocadas casualmente sobre un fondo de paisaje, y su estilo recuerda al de las obras de su contemporáneo Hayman. Su aproximación al paisaje durante este período combina influencias francesas y holandesas, enriquecidas con una observación atenta de los detalles y los efectos lumínicos. Esto es evidente en obras como el llamado *Bosque de Gaisborough (Cornard Wood*, 1748; National Gallery, Londres) y en *Figuras junto al río* (c. 1747; National Gallery of Scotland, Edimburgo).
En 1759 Gainsborough se trasladó a Bath, donde se convirtió rápidamente en el retratista de moda. Empezó pintando a tamaño natural, conservando las *poses* informales de sus cuadros de Ipswich, pero poco a poco fue introduciendo en sus obras una elegancia más convencional, siguiendo a Van Dyck. Entre las obras maestras del período de Bath se encuentran *Mary, condesa de Howe* (c. 1765; Kenwood, The Iveagh Bequest, Londres), *Jonathan Buttall* (también llamado *The Blue Boy*, 1770; Biblioteca y Galería Huntington, San Marino) y *Elizabeth y Mary Linley* (1772; Dulwich College Picture Gallery, Londres). Siguió pintando paisajes según la estética de lo pintoresco, poblando sus bosques de campesinos cada vez más idealizados. Estas pinturas son, por tanto, evocaciones líricas de un mundo idílico: como ejemplo, cabe citar *Volviendo del mercado* (1767-68; Toledo Museum of Art, Toledo, Ohio) y *El carro*



Thomas Gainsborough: *Paisaje con río y figuras en una barca*; óleo sobre lienzo; 119 × 168 cm.; c. 1768-70. Museum of Art, Philadelphia.

de la cosecha (1767; Barber Institute of Fine Arts, Birmingham). Sólo los paisajes de Boucher pueden compararse con estas maravillosas pinturas. Gainsborough fue uno de los miembros fundadores de la Royal Academy en 1768. Se trasladó a Londres en 1774, convirtiéndose poco después en el pintor preferido de la familia real. Tuvo una serie de disputas con la Academia y, a partir de 1784, expuso sólo en su estudio. Desde finales de los años 70 empiezan a abundar en su obra los cuadros de niños mendigos en parajes rústicos. En la historia de la pintura occidental, Gainsborough es considerado uno de los principales pintores por su técnica y su cromatismo. Su aproximación al arte combinaba el empirismo y la imaginación, evitando la excesiva intelectualidad de las teorías académicas de la época. Su influencia en la retratística inglesa fue pequeña en comparación con la de su rival, Reynolds; pero fue fundamental para la pintura de género y el paisajismo posteriores en Inglaterra.



Garofalo; *Sacrificio pagano;* óleo sobre lienzo; 128 × 185 cm.; 1526. National Gallery, Londres.

Gallegos, Fernando fl. 1467-1507

El pintor español Fernando Gallegos (o Gallego) nació en Salamanca, siendo uno de los pocos pintores que se sabe trabajaron en dicha provincia hacia finales del siglo XV. Su primera obra fue el retablo de San Ildefonso, para la catedral de Zamora (1467), encargado por el cardenal Juan de Mella. Posteriormente pintó en la catedral de Valencia, en la capilla de la Universidad y en la Catedral Vieja de Salamanca (c. 1507). Los rostros de las figuras por él pintadas son inconfundiblemente españoles, pero los efectos especiales, la claridad del fondo, que crea una atmósfera como de ensueño, el carácter escultórico de las formas y los complicados ropajes recuerdan la pintura flamenca, especialmente las obras de Dieric Bouts.

Ganku, Kishi c. 1749-1838

El pintor japonés Kishi Ganku (o Kishi Ku) fundó la escuela *Kishi*, muy personal combinando líneas fuertes y vigorosas con detalles y aguadas muy delicadas. Es recordado fundamentalmente por sus notables pinturas de tigres.



Henri Gaudier-Brzeska: *Figura acurrucada;* mármol; 22 × 30 × 10 cm.; c. 1914. Walker Art Center, Minneapolis.

Garofalo 1481-1559

Benvenuto Tisi, llamado Garofalo, fue un pintor italiano muy original adscrito a la tradición ferraresa. Las decoraciones de techos por él ejecutadas en Ferrara (Palazzo del Seminario, 1517-19; Palazzo di Ludovico il Moro) recuerdan desde el punto de vista estilístico las decoraciones de Andrea Mantegna (1431-1506). Sus obras religiosas van desde Sagradas Familias, que recuerdan los cuadros de Giorgione (1477-1510), a retablos monumentales. En ellos se nota que Garofalo debió de contemplar, durante sus dos estancias en Roma, obras de Rafael, Miguel Ángel y Sebastiano del Piombo, por su parentesco de estilo.

Gaudier-Brzeska, Henri 1891-1915

El escultor de origen francés Henri Gaudier-Brzeska (su verdadero nombre era Henri Gaudier) nació en Saint-Jean-de-Braye, en Loiret. Conoció a la polaca Sophie Brzeska en París, y vivió con ella a partir de 1910, añadiendo su apellido al de él en 1911; la pareja se trasladó a Londres ese mismo año. Imponentes retratos como los de *Ezra Pound* (1914; Yale University Art Gallery, New Haven, Connecticut) y *Horace Brodzky* (1913; Kettle's Yard, Cambridge) celebran las nuevas amistades que entabló en este período. Trabajó en los talleres Omega y más tarde con sus rivales, los vorticistas. Gaudier hizo muchos dibujos de animales, y en 1914 realizó esculturas semiabstractas de *Ciervos* (alabastro; 1914; Art Institute de Chicago) y el estilizado *Pájaro engullendo un pez* (1914; alabastro; Kettle's Yard, Cambridge). Ingresó en el ejército francés en 1914, al estallar la Primera Guerra Mundial. Este artista tan prometedor falleció en acción de guerra en Neuville-Saint-Vaast a la edad de veinticuatro años.

Gauguin, Paul 1848-1903

El pintor francés Paul Gauguin fue también escultor, ceramista y grabador. Nació en París; su madre era Aline-Marie Chagal, hija de la activista política Flora Tristan (1803-44) y del grabador André Chagal.
Los padres de Gauguin decidieron emigrar al Perú en 1851, abandonando la Francia de Luis Napoleón: su padre, Clovis Gauguin, periodista liberal, murió en el viaje. En Perú, los parientes de la madre, ricos e influyentes, proporcionaron un paraíso tropical al pequeño Paul, que lo añoraría toda su vida. Tenía seis años cuando su madre volvió con él a Francia.
Gauguin abandonó el colegio a los diecisiete años; fue marino mercante de 1865 a 1867, y sirvió a la marina francesa de 1868 a 1871. Al morir su madre (a los cuarenta y un años) en 1868, un rico banquero, Gustave Arosa, se convirtió en su protector legal. Gracias a él, Gauguin entró en una oficina de agentes de Bolsa en 1871. Dos años después se casó con Mette Sophie Gad, una institutriz danesa a la que conoció a través de Arosa; en 1874 nació el primero de sus cinco hijos.
Hacía poco que se había casado cuando Gauguin se convirtió en pintor aficionado; en el mundo de la pintura también lo introdujo Arosa, quien le impulsó a asistir a clases nocturnas. Expuso en el Salón de 1876, y por esa época conoció a Pissarro. En 1879 expuso con los impresionistas y contribuyó regularmente en las últimas cuatro exposiciones del grupo, realizadas entre 1880 y 1886.
Al gozar de una posición económica moderadamente desahogada, empezó a coleccionar cuadros de Manet, Monet, Renoir y Degas, comprando una o dos obras de cada uno. Pero sus pintores favoritos eran Cézanne y Pissarro. Las primeras pinturas de Gauguin presentan fuertes influencias de estos dos pintores y de Degas. En 1883 dejó su trabajo para dedicarse exclusivamente a la pintura. Al año siguiente se trasladó a Rouen, y de aquí pasó a Copenhague; pero no consiguió encontrar clientes en estas dos ciudades y, humillado por sus parientes daneses, regresó a París en 1885. Alejado de su familia y ahogado por la miseria y las deudas, enfermo y nostálgico del paraíso tropical de su infancia, a partir de 1886 Gauguin vivió entre la esperanza y la desesperación.
Su odisea le llevó a Bretaña, Provenza, las Indias occidentales y, por último, a Oceanía. Entre 1886 y 1891 estuvo en Pont Aven y Le Pouldu (Bretaña), con paréntesis en Panamá y Martinica en 1887, dos meses pasados con Van Gogh en Arles (octubre-diciembre de 1888) y frecuentes estancias en París. Sus obras bretonas siguen reflejando las lecciones aprendidas de Pissarro y Cézanne. Pero su naturaleza infatigable y curiosa le llevó a buscar nuevos medios de expresión pictórica. Durante estos años se entusiasmó con los grabados japoneses y el arte de Java e Indonesia que vio en la Feria Mundial de París de 1889. Su arte se refrescó al entrar en contacto con los poetas simbolistas Mallarmé, Morice y Moréas, y tomó impulsos simbolistas y religiosos de dos jóvenes amigos, Bernard y Aurier. Dos holandeses le ayudaron financieramente, el marchante Theo van Gogh y el artista Meyer de Haan.
Gauguin nunca fue un artista prolífico: en total, su obra está compuesta por poco más de 600 cuadros y pasteles. Tampoco su evolución fue lineal: de repente podía avanzar por un terreno estilístico aún inexplorado para retirarse en cualquier momento. Sus paisajes, naturalezas muertas y retratos no tienen un simbolismo deliberado. Su utilización del color es, a menudo, arbitraria; su línea, simplificada y abrupta. Palabras como «sintetismo» y *«cloissonisme»* describen su arte en esta época: más tarde sería postimpresionista.
Una vez Gauguin dijo de sus cuadros bretones: «Amo Bretaña. La considero salvaje y primitiva. Cuando mis zuecos pisan su suelo de granito, oigo la fuerte y vibrante nota que estoy buscando en mis cuadros.» Entre los cuadros importantes de este período cabe citar *Visión tras el sermón o Jacob luchando con el ángel* (1888; National Gallery of Scotland, Edimburgo), *Cristo amarillo* (1889; Albright-Knox Art Gallery, Buffalo), *Cristo en el huerto de los Olivos* (1889; Norton Gallery, West Palm Beach) y *Pérdida de la virginidad* (1891; colección de Walter P. Chrysler Jr., Nueva York). Gauguin y su amigo Meyer de Haan colaboraron en la decoración del gran comedor de un albergue bretón con un estilo vanguardista, no naturalista.
Las cerámicas de Gauguin y sus esculturas, especialmente el relieve en madera titulado *Enamórate y serás feliz* (1889; Museum of Fine Arts, Boston), son un ejemplo de su tendencia simbolista. A menudo teorizó sobre arte en cartas escritas a sus amigos, y en artículos y manuscritos ilustrados.
La búsqueda, por parte de Gauguin, de un paraíso tropical le llevó a organizar una subasta de sus obras en París, en 1891. En junio de ese mismo año se encontraba en Tahití, donde permaneció hasta el mes de agosto de 1893. No encontró allí un paraíso o un arte primitivo, ni tampoco unos cultos autóctonos. Por tanto, tuvo que crear sus propios mitos, su propia serie de alegorías, alternadas con paisajes, naturalezas muertas y retratos. Se llevó a Oceanía fotos de obras de arte griego, romano y egipcio, de cuadros de los pintores franceses del siglo XIX (Delacroix, Degas, Puvis de Chavannes) y de los relieves budistas del templo de Borobudur, en Java.
Un estudio de la sociedad tahitiana publicado en 1837 constituyó la base de su manuscrito ilustrado, *Antiguo culto maorí.* A partir de esta obra compuso el relato semiautobiográfico y semiimaginario de su primer viaje a Tahití, *Noa Noa (Fragancia).* Para ilustrarlo realizó varios grabados en madera que han sido fundamentales en la historia de dicha técnica.
En noviembre de 1893 se expusieron en París las obras pintadas por Gauguin en Tahití, impresionando a los críticos por sus brillantes colores planos, sus exóticos temas, sus títulos esotéricos (a menudo en idioma tahitiano) y su simbolismo.
Gauguin regresó a Bretaña en 1894; desgraciadamente se dislocó un tobillo, y luego —tras una nueva subasta de sus obras— volvió a Tahití (junio de 1895). Trabajó a un ritmo más lento durante su segunda estancia allí, pintando sólo 100 cuadros entre 1885 y 1903, frente a los 90 ejecutados entre 1891 y 1893. Ahora sus cuadros tienen una organización espacial más complicada, aunque el color y la atmósfera suelen ser más sombríos que en obras anteriores. Por dimensiones y estilo parecen más bien murales. Las privaciones y las enfermedades siguieron minando la salud del artista. El año 1897 fue desastroso para él, culminando con la noticia de la muerte de su hija favorita, Aline, y la ruptura final con Mette. Totalmente desesperado, pintó su obra más grande, más ambiciosa y más filosófica: *¿De dónde venimos? ¿Qué somos? ¿A dónde vamos?* (1897; Museum of Fine Arts, Boston). Sobre este cuadro escribió Gauguin: «Mi sueño es intangible, no es una alegoría. Citando a Mallarmé: es un poema musical que no necesita



libreto». Acabada la obra, cometió sin éxito un intento de suicidio. Pintó poco durante sus últimos años en Tahití (y nada en 1900). Pero en 1901 se trasladó a las islas Marquesas y, algo más animado, pintó varios lienzos importantes en sus dos últimos años de vida. Siguió esculpiendo, y en enero de 1903 terminó una obra autobiográfica, *Adelante y atrás*. Después de su muerte, una gran exposición retrospectiva (una de las más importantes del siglo), celebrada con ocasión del Salón de Otoño de 1905, garantizó su influencia en el arte del siglo XX.

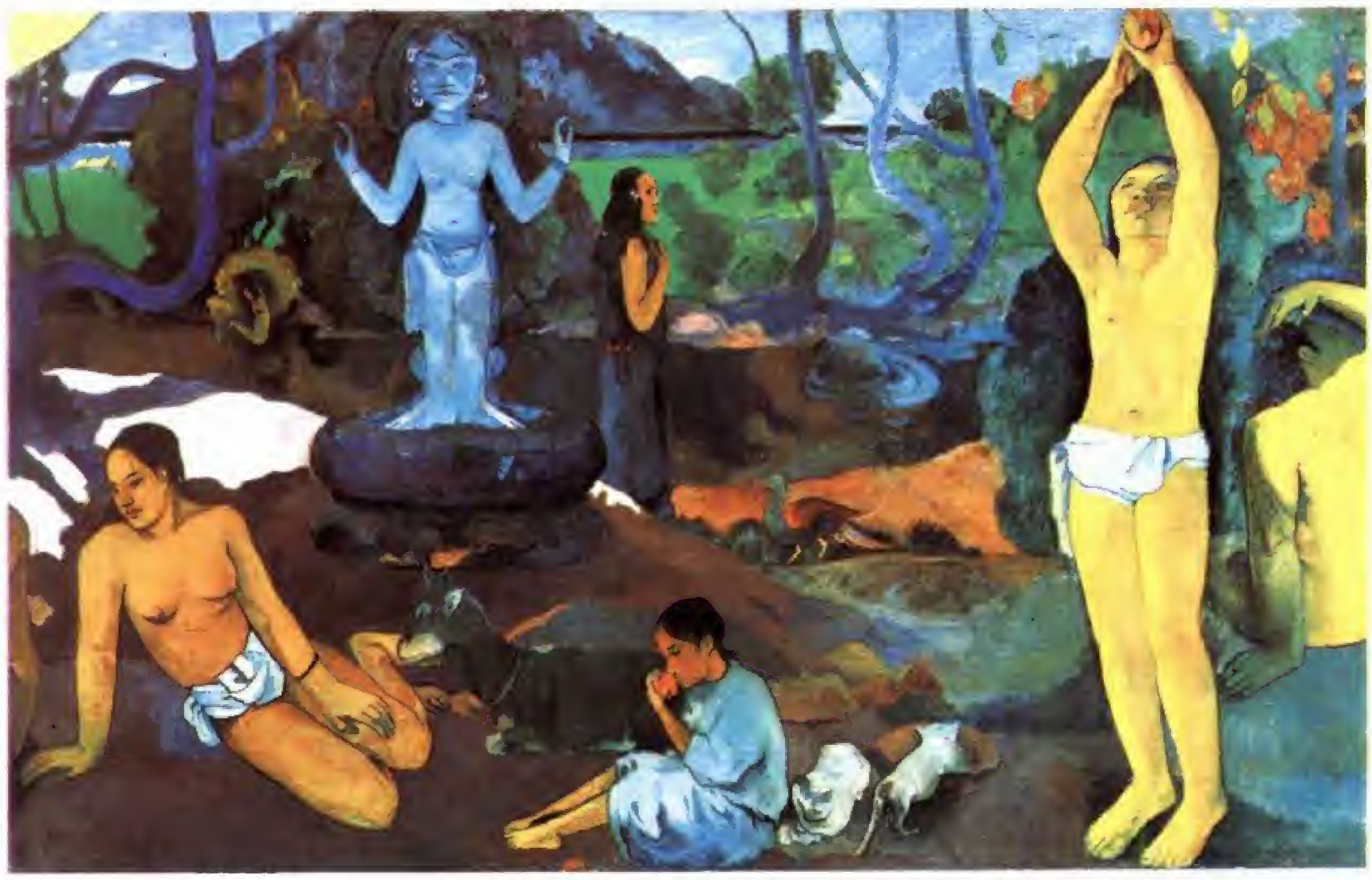
Gaulli, Il 1639-1709

El pintor italiano Giovanni Battista Baciccia era llamado Il Gaulli. Nacido en Génova, abandonó su ciudad natal en 1657 para continuar su carrera en Roma. Allí pintó grandes frescos, entre los que destaca *El triunfo del nombre de Jesús* (1676-79). En Génova estuvo influido por el cromatismo de Van Dyck y Rubens. Esto, combinado con influencias de la escultura de Bernini (a cuyo círculo se unió en Roma), le llevó a desarrollar uno de los estilos pictóricos más exuberantes del barroco.

Geertgen tot Sint Jans
1455/65-1485/95

Se sabe poco de la vida del pintor holandés Geertgen. Probablemente nació en Leiden, aunque debió de trabajar fundamentalmente en Haarlem, donde parece ser que murió a los veintiocho años de edad. Su nombre («El pequeño Gerardo de la Orden de San Juan») indica que pertenecía a la Congregación de San Juan Bautista, para cuya iglesia pintó su obra más importante. Se trata de un retablo que muestra, en un lado, la Pasión de Cristo y, en el otro, episodios de la vida de San Juan Bautista. El encargo puede estar relacionado con la donación de una reliquia de San Juan a la iglesia, en 1484. Sólo se conservan dos fragmentos de este retablo, *La lamentación sobre el cuerpo de Cristo* y *La cremación de los huesos del Bautista* (ambos en el Kunsthistorisches Museum, Viena). Estas tablas muestran la influencia de artistas flamencos de la talla de Dieric Bouts, Rogier van der Weyden y, sobre todo, Hugo van der Goes: en efecto, una figura está copiada directamente del retablo de Monforte (Staatliche Museem, Berlín), de este último artista. Es posible que Geertgen estudiara la obra de estos pintores en Brujas, donde ingresó en el gremio de orfebres e iluminadores en 1475-76; pero el empleo que hizo de las técnicas propias del arte flamenco resulta muy personal.

El rasgo más sobresaliente de su estilo es la reducción de las figuras a formas geométricas prácticamente puras, con cabezas esféricas y muy pocos detalles faciales. Al mismo tiempo, su obra tiene ironía y humor, cualidades típicas de las miniaturas holandesas de la época y de los principales cuadros holandeses del siglo XVII. El estilo sencillo y poco pretencioso de Geertgen presenta influencias de su maestro, Albert van Ouwater, que también trabajó en Haarlem. La única obra segura de Ouwater, *La resurrección de Lázaro* (Staatliche Museen, Berlín), fue, ciertamente, fuente de inspiración para Geertgen en su obra *La Sagrada Familia en una iglesia* (Rijksmuseum, Amsterdam). Una de las obras de Geertgen es *San Juan Bautista en el desierto* (Staatliche Museen, Berlín). El santo aparece contemplando ensimismado un paisaje rico y poético, pintado con una maravillosa luminosidad



Paul Gauguin: *¿De dónde venimos? ¿Qué somos? ¿A dónde vamos?;* óleo sobre lienzo. Museum of Fine Arts, Boston.



Il Gaulli: *San Juan Bautista;* óleo sobre lienzo; 184 × 119 cm.; 1676. City of Manchester Art Gallery.

Paul Gauguin: *Nafea faa ipopo («¿Cuándo te casas?»);* óleo sobre lienzo; 94 × 73 cm. Kunstmuseum, Basilea.

y un gran sentido de la profundidad. La preocupación por la luz es quizá la cualidad más sorprendente del pintor, como se ve en su extraordinaria *Natividad* (National Gallery, Londres), la primera escena nocturna que se conoce en la pintura europea. En efecto, en ella Geertgen emplea fuentes luminosas no solares. Junto con la tabla de Berlín, la *Natividad* de Geertgen le convierte en uno de los artistas más innovadores de su generación.



Arent de Gelder: *El artista pintando un retrato de una anciana;* óleo sobre lienzo; 142 × 169 cm.; 1685. Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main.

Gelder, Arent de 1645-1727

Arent de Gelder fue un pintor holandés nacido en Dordrecht. Fue el último discípulo importante de Rembrandt. Aunque su arte carece de la expresividad y dramatismo del de Rembrandt, fue un profundo admirador de las últimas pinturas de su maestro y siguió trabajando en un estilo similar durante el siglo XVIII. Sus primeras escenas, de tema bíblico y profano, recuerdan el cromatismo brillante de Rembrandt y el gusto del maestro por los tipos y costumbres orientales (por ejemplo, *La Sagrada Familia*, c. 1685; Staatliche Museen, Berlín). En varios retratos, la espesa pincelada de Gelder y las diferentes texturas obtenidas con espátula, pinceles y los dedos siguen recordando a Rembrandt.

Gentile da Fabriano c. 1370-1427

Gentile da Fabriano fue un influyente pintor de la región italiana de Las Marcas que, a lo largo de su vida itinerante, difundió el estilo gótico internacional por el norte y el centro de Italia. Sólo parcialmente puede confiarse en la fama de que gozó durante su vida, ya que gran parte de sus obras han desaparecido o sólo se conservan en estado fragmentario. Procedía de una familia influyente de Fabriano, pero sabemos poco de su formación y comienzos. Influido

Gentile da Fabriano: *La presentación en el templo;* témpera sobre tabla; 26 × 61 cm.; 1423. Louvre, París.





Artemisia Lami (Gentileschi): *Judit decapitando a Holofernes;* óleo sobre lienzo; 199 × 162 cm.; c. 1620. Uffizi, Florencia.

por el arte de sus conciudadanos Allegretto Nuzi y Francesco di Cecco Ghissi, debió de asimilar el estilo gótico internacional fundamentalmente de los miniaturistas y pintores lombardos. Esto es evidente en la que quizá sea su primera tabla firmada, *La Virgen y el Niño con San Nicolás, Santa Catalina y el donante* (c. 1395; Staatliche Museen, Berlín), pintada para la iglesia de San Niccolò, en Fabriano.
Entre 1395 y 1400, Gentile pintó el retablo de la coronación para el convento franciscano de Fabriano (actualmente dividido en dos colecciones privadas) y el políptico de Valle Romita para la ermita de Santa Maria di Valdisasso, cerca de Fabriano (actualmente en la Pinacoteca di Brera, Milán). En este políptico firmado, el estilo internacional lombardo está combinado con una nueva dulzura, como se ve en los suaves rasgos de la Virgen y en los pliegues de su vestido de seda. Gentile debió de viajar a Venecia c. 1406-07; su presencia en dicha ciudad aparece documentada en 1408. Una guía de Venecia de 1581 menciona un retablo de Gentile en San Felice y murales suyos en el Gran Vestíbulo del Palacio Ducal; ninguna de estas obras ha llegado hasta nosotros. Pero el hecho de que a un artista extranjero se le encargaran los frescos de la sala principal del Palacio Ducal demuestra que ya era famoso.
Del 1414 a 1419 Gentile trabajó en la cosmopolita corte de Brescia (Lombardía), donde pintó una capilla para Pandolfo Malatesta (destruida a comienzos del siglo XIX). Posteriormente aceptó una invitación para trabajar para el Papa Martin V. Gentile tardó más de siete años en realizar algo para él. Podría haber vuelto a la oscuridad provinciana en Fabriano de no haber visitado Florencia justo por estos años, cuando en esta ciudad toscana los ricos florentinos estaban empezando a seguir los gustos y modas de las cortes del norte de Italia y Francia. Gentile se empapó de este gusto. Sus versiones de *La Virgen de la Humildad* (hay ejemplos en el Museo Nazionale di San Matteo, en Pisa, y en el Fitzwilliam Museum de Cambridge; ambos de c. 1420/22) resultan refinadas y aristocráticas. La moda termina imponiéndose en su arte, como se ve en su *Virgen* de Washington (c. 1422; National Gallery of Art, Washington D. C.). El estilo gótico internacional que Gentile llevó a Florencia se conocía ya allí, pero en una versión diluida, sienesa. Gentile expresó toda su fuerza en el retablo firmado y fechado que pintó para el poderoso hombre de negocios florentino Palla Strozzi (1423; Uffizi, Florencia). El retablo está formado por una tabla principal en *La adoración de los Magos;* hay lunetos coronando los tres arcos de la tabla, y una predela debajo formada por tres *Tablas*. Un elemento fundamental de la obra es el marco gótico, decorado con flores típicas del área mediterránea. En la tabla principal, Gentile ha pintado una Epifanía como si fuera una cabalgata cortesana. Los tres reyes, vestidos con ricos y suntuosos ropajes, desmontan ante la Virgen. Un verdadero zoo (quizá pintado por Pisanelo, amigo de Gentile) acompaña a la muchedumbre que sigue a los reyes en el primer plano. Al fondo, pasando por ciudades y castillos, se representa el viaje de los Reyes Magos hacia Belén: es una procesión igualmente suntuosa y sinuosa que se extiende de un lado al otro de la tabla. La predela presenta un intento —nuevo en la pintura italiana— de representación real del cielo, en vez del típico fondo dorado: la Natividad se desarrolla de noche, la huida a Egipto, de día. Poco después de terminar el retablo Strozzi, Gentile empezó a trabajar

en otro encargo privado: el políptico pintado para la capilla de la familia Quaratesi en San Niccolò sopr'Arno. Vasari la consideró «sin duda la mejor de entre las obras de este artista que he podido ver». Está formado por cinco tablas y una predela. Por desgracia, el políptico Quaratesi fue desmontado a principios del siglo XIX, con lo que su marco (fechado en 1425) se destruyó y las tablas se dispersaron en varias colecciones privadas. La tabla central de *La Virgen y el Niño con ángeles* se encuentra actualmente en Londres (Hampton Court Palace), y las tablas laterales de santos, en Florencia (Uffizi). Una vez más, el acento está puesto en el manto de armiño de María Magdalena y en la rica vestimenta de San Nicolás.

En 1425 Gentile fue a Siena, donde pintó una *Virgen y santos* (actualmente perdida). A finales de ese mismo año viajó por el sur, pintando un fresco de *La Virgen y el Niño* en la catedral de Orvieto; aunque deteriorada, esta obra parece anunciar su estilo posterior, más monumental.

En 1426 llegó a Roma, entrando finalmente al servicio del Papa Martín V; para él pintó los frescos de *San Juan Bautista* en la basílica de San Juan de Letrán (1427). Dichos frescos fueron destruidos posteriormente para que Borromini trazara en su lugar una decoración barroca. La última obra romana de Gentile debió de ser una *Virgen y santos* para Santa Maria Novella (actualmente perdida). En el convento adyacente a esta iglesia murió Gentile en el otoño de 1427.

Los frescos de Letrán fueron terminados por Pisanello, que heredó las pertenencias de Gentile y sus bocetos preparatorios de esta obra. Aunque parece ser que no ha llegado hasta nosotros ninguna obra romana de Gentile (aparte de la deteriorada *Virgen con el Niño* de Velletri), su importancia no puede ser minimizada. El primer artista importante del Quattrocento que trabajó en la Ciudad Eterna tras el regreso del papado fue Gentile da Fabriano, que puso las bases de la pintura renacentista en dicha ciudad, como hasta cierto punto ya había hecho en Venecia y Florencia.

La brillantez decorativa de su elegante estilo cortesano continuó influyendo en los artistas florentinos durante todo el siglo, frente al austero realismo introducido por Masaccio.



Orazio (Lomi) Gentileschi: *Dánae;* óleo sobre lienzo; 162 × 229 cm.; 1621-22. Museum of Art, Cleveland.

Gentileschi, Familia

siglos XVI y XVII

Nacido en Pisa, Orazio Lomi Gentileschi (1562-c. 1639) trabajó del 1576 al 1621 en Roma, donde estuvo influido por Caravaggio. Posteriormente se entusiasmó por la elegancia y el cromatismo brillante del arte florentino. Pasó temporadas en Génova, Turín y París. En 1626 fue nombrado pintor de cámara del monarca inglés Carlos I. Conservó este cargo hasta la muerte y pintó nueve lienzos para el vestíbulo de la Casa de la Reina en Greenwich. En 1638 le visitó su hija Artemisia Lami (1597-1651), también pintora. Además de en Inglaterra, ésta trabajó también en Roma, Florencia y Nápoles. La obra de Artemisia muestra influencias de la brutalidad del caravaggismo napolitano y un gusto por los temas violentos y los contrastes de luz y sombra.

Gérard, François-Pascal

1770-1837

El pintor francés François-Pascal-Simon Gérard nació en Roma, pero se trasladó a París cuando tenía diez años. Estudió con el escultor Augustin Pajou y el pintor Brenet, y en 1786 empezó a trabajar con J.-L. David. En 1789



François-Pascal Gérard: *Corinne en el cabo Misène;* óleo sobre lienzo; 256 × 277 cm.; c. 1819-22. Musée des Beaux-Arts, Lyon.

ganó el segundo Prix de Rome, residiendo en esta ciudad de 1791 al 93. A su regreso a París alquiló un estudio en el Louvre. Alcanzó gran fama con su *Cupido Psiquis* (Salón, 1798; ahora en el Louvre, París), que por su erotismo apenas insinuado y su carácter neoclásico recuerda a la escultura contemporánea del mismo título hecha por Canova (mármol; Louvre, París). Al mismo tiempo, esta obra fue alabada por su aspecto «primitivo», rasgo que vuelve a aparecer en sus distintas versiones del popular tema de Ossian. A pesar de haber pintado varios cuadros de batallas, se le recordó fundamentalmente como retratista a lo largo de varios regímenes, desde Napoleón hasta Luis XVIII. Recibió numerosos honores, y fue nombrado barón en 1819. Su *Madame Recamier* (1805; Musée Carnavalet, París), preferida por esta dama a la versión de David, refleja una grandeza y una gracia inigualables. Por el estilo barroco de sus retratos y el tipo de encargos que aceptó, se le puede comparar con sir Thomas Lawrence en Inglaterra.

Gerhaert van Leyden, Nikolaus
c. 1430-73

El escultor holandés Nikolaus Gerhaert van Leyden debió de nacer en Leiden y formarse en los Países Bajos. Aparece por primera vez en 1462 como escultor del sepulcro del arzobispo Von Sierck en Tréveris (su lápida y la efigie del difunto se conservan en el Bischöfliches Museum de Tréveris). El *Crucifijo* en madera de nogal que hay en el altar mayor de la iglesia de San Jorge, en Nördlingen, fue esculpido en el mismo año y se le suele atribuir. Por tanto, es probable que Gerhaert trabajara durante un tiempo en Estrasburgo antes de 1463, en que aparece por primera vez en documentos de la ciudad, y que estas primeras obras fueran ejecutadas tras desplazamientos del artista a las ciudades en que se le habían hecho los encargos.
De 1463 a 1467 vivió en Estrasburgo, aunque también trabajó en Constanza. Finalmente, invitado por el emperador Federico III, se trasladó a Wiener Neustadt, donde permaneció hasta su muerte.
La destrucción de las primeras obras de Gerhaert, realizadas en Holanda, y la pérdida de su retrablo de madera más importante (el del altar mayor de la catedral de Constanza) hacen muy difícil el seguimiento de su evolución estilística. La efigie del sepulcro de Tréveris está esculpida con minuciosidad y un tremendo sentido del volumen. Por su parte, los complejos ropajes de las figuras de Nördlingen tienen gran movimiento. Hacia 1464, Gerhaert esculpió la portada de la Nueva Chancillería de Estrasburgo, de la que se conservan tres fragmentos en el Musée de l'Oeuvre Nôtre-Dame de Estrasburgo y en la Städtische Galerie Liebighaus, perteneciente al Museum Alter Plastik de Frankfurt am Main. Estas obras tienen gran realismo, y es probable que una de las figuras, la de un hombre pensativo, que se conserva en el Musée de l'Oeuvre Nôtre-Dame de Estrasburgo, sea en realidad un autorretrato. El monumento al canónigo Conrad von Busnang (1464; catedral de Estrasburgo) muestra el busto del protector del artista ante la Virgen y el Niño: se trata de un nuevo tema escultórico de evidentes analogías con la pintura holandesa de la época.
Gerhaert realizó el retablo de la Virgen y el Niño para la catedral de Constanza en 1465-67. Su pérdida ha tenido repercusiones que van más allá de su propio valor, pues su influencia en la escultura posterior del sur de Alemania ha sido muy importante. En 1467 esculpió en piedra un crucifijo que se conserva en el antiguo cementerio de Baden-Baden. Aunque muestra semejanzas con el crucifijo de Claus Sluter que se conserva en Dijon, y la sábana que envuelve a Cristo puede derivar de las representaciones del tema pintadas por Rogier van der Weyden, el realismo de la figura sigue siendo algo totalmente personal.
Tras su marcha a Wiener Neustadt, Gerhaert se dedicó, durante sus últimos años, a esculpir el sepulcro en mármol rojo de Federico III para la catedral de San Esteban, en Viena. La efigie del emperador, envuelta en las sombras de un oscuro y profundo nicho gótico, está rodeada de símbolos heráldicos. El relieve de Gerhaert tiene un carácter tan pictórico que prácticamente contradice su función de efigie horizontal y resultaría más vistoso como composición vertical. Otras obras que se le pueden atribuir son una *Virgen con el Niño* hecha en madera de nogal (Staatliche Museen, Berlín) y otra en piedra que se conserva en Hamburgo.
Comparadas con las obras de escultores anteriores, las figuras de Gerhaert tienen un dinamismo y un volumen completamente nuevos, junto con una gran profundización de los rasgos. La amplia difusión de su estilo no se debió sólo a sus frecuentes viajes por el corazón del Imperio, sino también a los grabados que hicieron el Maestro ES y Martin Schongauer, los cuales incorporan muchos elementos del arte de Gerhaert. Este artista inicia el gran período de la escultura alemana, que se extiende a lo largo de todo el siglo XV y llega hasta comienzos del XVI.

Géricault 1791-1824

Jean-Louis-André-Théodore Géricault fue uno de los primeros pintores románticos franceses. Económicamente independiente, pudo desarrollar sus dos grandes pasiones, la pintura y los caballos, como y cuando quiso. Su formación era más pobre que la de la mayor parte de los artistas de su tiempo, y sólo se dedicaba seriamente a su arte cuando se sentía inspirado: así pintó su obra maestra, *La balsa de la «Medusa»* (1819; Louvre, París). Murió repentinamente, tras varios meses de intenso sufrimiento después de una caída sufrida mientras cabalgaba.
Hijo de un rico burgués de Rouen, Géricault se trasladó a París cuando aún era un niño. Durante su juventud estuvo fascinado por la equitación, las carreras, el circo y las escuelas de equitación. En 1808 asistió a sus primeras lecciones de dibujo en el estudio de Carle Vernet, especialista en cuadros de caballos. En 1810





se cambió al estudio de Pierre Guérin para hacer estudios más serios; pero su verdadera formación artística derivó de los tres años que pasó copiando obras de los grandes maestros en el Louvre (1811-14). En 1812 expuso por primera vez en el Salón, siendo la obra, *Oficiales de la Guardia Imperial* (1812; Louvre, París), una llamarada de color y movimiento, muy del gusto de la Francia imperial; esta obra recuerda a A.-J. Gros, pintor muy admirado por Géricault. Hasta su viaje a Roma (1816), la mayor parte de las obras de Géricault siguieron esta tendencia, inspirándose el artista fundamentalmente en la vida militar (se alistó en el ejército durante varios meses en 1814). Géricault pasó un año en Italia, donde le fascinó la monumentalidad del arte de Miguel Ángel, como se refleja en su serie de bocetos de la famosa *Carrera de los caballos salvajes*. Esta serie también está influida por los estudios practicados por Géricault del friso del Partenón. Varios bocetos son muy realistas y captan perfectamente el ambiente de la Roma decimonónica. De todas formas, quizá la más impresionante es *La carrera de los caballos sin jinetes en Roma* (1816-17; Louvre, París). El acontecimiento se traspone a una época indefinida, uniendo las figuras musculosas de Miguel Ángel a unos caballos de gran carácter escultórico, pareciendo así un friso griego.
A su regreso a París en 1817, Géricault se encontró entre la espada y la pared. Su obra había ganado en potencia gracias al estudio del Renacimiento, pero seguía sin estar satisfecho con obras como *La carrera de los caballos sin jinetes*, que no representaban acontecimientos concretos. Hijo de la época más heroica de la historia de Francia, no podía ignorar la representación dinámica de la realidad contemporánea que estaban haciendo otros artistas de entonces (como Gros) ni la influencia de los escritores románticos ingleses, cada vez más populares (especialmente Byron y Scott). Géricault quería pintar temas de la vida moderna con gran monumentalidad. Habiendo experimentado con poco éxito varios temas, llegó a sus manos un reportaje en el que se describían las privaciones sufridas por los supervivientes del naufragio de la nave «Medusa». Abandonados a su destino por los amotinados, los supervivientes regresaron a Francia y contaron sus horribles experiencias, ya que tuvieron que combatir el hambre practicando el canibalismo. Entusiasmado, Géricault se entrevistó con los autores de la narración y decidió pintar un gran lienzo. Hizo bocetos de varias escenas distintas antes de decidirse por la composición final, a cuyo desarrollo se dedicó en cuerpo y alma. Para obligarse a permanecer en el estudio, se afeitó la cabeza y, para asegurar la correcta representación de los cuerpos muertos, trabajó junto a cadáveres.
La balsa de la «Medusa» (1819; Louvre, París) es una pintura muy original e innovadora, no sólo porque desarrolla un tema de la crónica contemporánea para darle un rango antes reservado a los temas de la antigüedad clásica, sino también por su composición. Géricault fue muy atrevido al organizar su pintura alrededor de una pirámide, que culmina en la figura de un negro que agita un trapo en dirección al barco que les rescatará, apenas visible en el horizonte. Esta composición da tanta potencia a la expresión de esperanza que hay en las caras de los supervivientes del naufragio, que consigue comunicar perfectamente el sentimiento también al espectador.
A pesar de estas cualidades, *La balsa de la «Medusa»* no tuvo buena acogida entre los críticos ni fue comprada por el Gobierno, como Géricault esperaba. Desilusionado por su aparente fracaso tras un esfuerzo tan grande, llevó la pintura a Inglaterra en 1820, y allí ganó bastante dinero mediante una exposición itinerante del cuadro. En este país el estilo de Géricault sufrió un profundo cambio. En 1817 fue uno de los primeros artistas que se valieron de la nueva técnica de la litografía; ahora produjo una serie de trece láminas sobre la vida de los ingleses pobres. Estas litografías se inspiran en parte en los pintores de género ingleses, aunque carecen de su excesivo sentimentalismo.
La obra más importante pintada por Géricault en Inglaterra es, sin duda alguna, *El Derby de Epsom* (1821; Louvre, París). Regresando a su primer amor, los caballos, el artista concibe en esta obra el movimiento de los animales de una forma completamente nueva. En efecto, para aumentar la sensación de movimiento y velocidad, los caballos aparecen galopando. Pintores ingleses de segunda fila pudieron sugerir a Géricault este recurso, pero resulta esencialmente innovador para el arte francés, donde no vuelve a aparecer hasta Degas, casi 50 años después.
La historia de Géricault es de constantes cambios e innovaciones, y nada es más original en su arte que sus retratos de enfermos mentales. Pintados para el Dr. Georget, uno de los pioneros de la psiquiatría, cada uno de estos cuadros muestra una enfermedad distinta, como la cleptomanía, los delirios de grandeza, etc. No es seguro si estas obras fueron pintadas por Géricault para devolverle un favor al Dr. Georget o si fueron una especie de terapia ocupacional prescrita por aquel doctor para combatir una de las frecuentes depresiones del artista. En total, Géricault pintó 10 lienzos: sólo se conservan cinco, siendo uno de ellos el bello cuadro del *Asesino loco* (1822-23; Museo de Bellas Artes, Gante). La obra resulta única porque es una de las primeras en que se representa un estado mental anormal como una enfermedad, en vez de como un objeto de risa.
Tras su regreso a Francia en 1822 y hasta su muerte, acaecida dos años más tarde, Gericault pintó muy pocos cuadros, destacando únicamente *El horno de cal* (1822-23; Louvre, París). Posteriores accidentes ecuestres le debilitaron, impidiéndole seguir pintando hasta el momento de su muerte. Estando ya cercana ésta, exclamó con un estilo típicamente romántico y declamatorio: «Si sólo hubiera pintado cinco cuadros; pero no he hecho nada, absolutamente nada».

Géricault: *El soldado herido;* óleo sobre lienzo; 55 × 46 cm.; c. 1814. Art Museum, Princeton, N. J.

Gheeraerts, Familia

siglos XVI y XVII

La familia de los Gheeraerts pintó varios retratos típicos de cuerpo entero en Inglaterra entre c. 1590 y c. 1625. Es difícil saber a qué miembro de la familia corresponde cada cuadro, pero es seguro que su estilo surgió en su estudio flamenco durante el período jacobeo. Marcus Gheeraerts *el Viejo* (1516/21-1604) había nacido en Brujas. Trabajó en Inglaterra entre 1568 y 1577 y se casó con una hermana de John de Critz, otro pintor anglo-flamenco también originario de Brujas. Marcus Gheeraerts *el Joven* (1561-1636) también se casó con una Critz, y su hija se desposó en

segundas nupcias con el miniaturista Isaac Oliver. Los retratos de los Gheeraerts resultan muy decorativos, y se pueden encontrar en grandes casas de campo inglesas, como Woburn Abbey, en Bedfordshire; Penshurst Place, en Kent; y Welbeck Abbey, en Nottinghamshire.

Ghiberti, Lorenzo 1378-1455

Lorenzo Ghiberti fue el principal escultor florentino de principios del Renacimiento. Su autobiografía (la primera escrita por un artista occidental) comienza con su debut profesional en 1400, cuando marchó a Pesaro desde su Florencia natal para pintar murales por encargo del Pandolfo Malatesta. Se había formado como orfebre en el taller de Bartoli di Michele, que era llamado Bartoluccio.
Ghiberti vuelve a aparecer en Florencia en 1401, cuando el Arte di Calimala (gremio de tejedores) convoca un concurso para la ejecución de una nueva puerta de bronce para el baptisterio de la ciudad, junto a la ya realizada por Andrea Pisano en 1338. El concurso exigía desarrollar en la hoja de la puerta escenas sobre el tema del sacrificio de Isaac. Brunelleschi, Giacopo della Quercia y Ghiberti fueron los finalistas. Ghiberti, el más joven, ganó: comparando sus relieves con los presentados por Brunelleschi (sólo dos se conservan: ambos en el Museo Nazionale de Florencia), se ve que fue un triunfo merecido, pues desde el punto de vista artístico resultan más maduros que los de su rival, y desde el punto de vista técnico, más avanzados, mostrando ya el gusto por las figuras *all' antica* (la figura desnuda y arrollada de Isaac recuerda un torso antiguo). En efecto, el relieve combina elementos góticos y clásicos: este rasgo permanecerá en su arte hasta el final.
En 1403, cuando por fin se firmó el contrato para la ejecución de la nueva puerta del baptisterio, se estipuló que habría en ella 28 escenas del Antiguo Testamento, dispuestas en hileras de cuatro.
La obra, interrumpida por otros encargos, tardó en completarse cerca de 20 años. El taller de Ghiberti creció durante este período.
En 1407 trabajaban en él 11 ayudantes: posteriormente este número aumentó, al ingresar en él Donatello, Uccello, Michelozzo y Benozzo Gozzoli, entre otros. Así se convirtió en el mayor y más importante de Florencia durante la primera mitad del siglo XV. Hacia 1415, la mayor parte de las escenas habían sido fundidas en bronce. El marco fue acabado posteriormente. Había 48 cabezas de profetas en las esquinas (muchas copiadas de esculturas romanas), y las jambas y el dintel (también de bronce) estaban decorados con hojas y flores de rosales, margaritas, crocos, nomeolvides, violetas, piñas y avellanas. La puerta norte del baptisterio se instaló en abril del año 1424. Ghiberti, que era bastante joven cuando la comenzó, tenía ya más de cuarenta y cinco años.
Al mismo tiempo había realizado otros encargos: diseños de vidrieras para la catedral de Florencia, mitras papales y diversas joyas. Tres gremios.



Marcus Gheeraerts *el Joven: Retrato de Isabel I;* óleo sobre lienzo; 241 × 152 cm.; 1592. National Portrait Gallery, Londres.

florentinos le encargaron sendas estatuas de bronce para los nichos exteriores de la iglesia de Orsanmichele: *San Juan Bautista* (1413-14), *San Mateo* (1419-22) y *San Esteban* (1426-29). La primera seguía el estilo gótico internacional, la segunda era clásica (con influencias de Donatello y Nanni di Banco) y la tercera era una síntesis de las dos anteriores. Técnicamente, las tres muestran la maestría del artista para las obras en gran escala de bronce fundido.
Varios relieves en bronce de menor tamaño pertenecen a este mismo período: así, los dos relieves de la pila bautismal de Siena (1420-27), la lápida sepulcral de Leonardo Dati (1426-27; Santa Maria Novella, Florencia) y el sepulcro de los Santo Proto, Jacinto y Nemesio (Museo Nazionale, Florencia). Su tratamiento pictórico culmina en los cuatro soberbios relieves del sepulcro de San Cenobio (1432-42; catedral de Florencia); el clasicismo de estas obras es una consecuencia del viaje a Roma de Ghiberti (c. 1426-30). Dicho viaje influyó y determinó en gran medida el estilo desarrollado por el artista en los años 30, especialmente el de la nueva puerta del baptisterio de Florencia, encargada por el Arte di Calimala en 1425 (ocho meses después de que la puerta norte hubiera sido instalada).
Ghiberti sostuvo que había obtenido carta blanca del gremio para el diseño de la nueva puerta, pero es posible que el tema por desarrollar (escenas del Antiguo Testamento) fuera sugerido por los humanistas florentinos.
En cualquier caso, la nueva puerta abandona el viejo marco gótico que enmarcaba las escenas en la puerta anterior. Las puertas miden 2,35 por 1,1 metros. Están formadas por diez cuadritos con escenas que miden 79,5 × 79,5 cm. cada uno; cada hoja, formada por cinco cuadritos, está rodeada de una cenefa con 24 cabezas de profetas enmarcadas en círculos y 24 estatuillas en nichos; también hay cuatro figuras reclinadas arriba y abajo.
Se dice que Miguel Ángel llamó a las nuevas puertas «Las puertas del Paraíso», aunque probablemente la historia es apócrifa.
Dejando aparte el tamaño, lo que diferencia a las dos puertas de las demás es su carácter pictórico y su complejidad narrativa. Ambas tienen una perspectiva lineal y aérea, reforzada por una gradación desde un acusado altorrelieve en primer plano a uno mucho menos acusado en el fondo, equivalente a la disminución del tamaño de las figuras en los cuadros. Ghiberti describió este tipo de perspectiva en su autobiografía. También dijo que sus escenas eran «abundantes en figuras», siendo ésta una característica típica del gótico internacional. Lo que Ghiberti no dijo es que muchas de estas figuras, en contraste con las anteriores *all' antica*, derivaban de las que él había visto en sarcófagos romanos durante su estancia en la Ciudad Eterna.



Lorenzo Ghiberti: puerta norte del baptisterio de Florencia; bronce; 147 × 251 cm.; 1403-52.

Indudablemente, el artista debió de hacer dibujos de éstas. De todas formas, resulta paradójico que su estilo, a pesar de tomar numerosos elementos de la antigüedad, nunca alcance el clasicismo de Donatello, que asimiló el arte de dicho período sin imitarlo tan directamente como Ghiberti.

Los diez recuadros de las Puertas del Paraíso tardaron diez años en fundirse (c. 1428-37), pero el trabajo en la fundición y en los marcos continuó hasta los años 40.
Por fin, en 1452 se instalaron estas puertas —la obra más importante de Ghiberti— en la entrada este del baptisterio. Tres años después murió el artista.
A su muerte, dejó un floreciente taller (heredado por su hijo pequeño, Vittorio), una importante colección de antigüedades y un manuscrito con una obra incompleta: una historia y teoría de las artes figurativas, titulada *Commentarii* y dividida en tres partes. El primer libro trata del arte antiguo, el segundo del moderno y el tercero (fragmentario) trata de problemas técnicos. El libro segundo es uno de los primeros intentos, por parte de un artista, de juzgar y describir las obras de sus predecesores, que anuncian ya lo que actualmente denominamos primer renacimiento.
El lugar ocupado por Ghiberti en el arte del Quattrocento ha provocado numerosas disputas: para unos es uno de los padres del renacimiento italiano, para otros es uno de los últimos escultores góticos, superado durante su vida por Donatello, mucho más revolucionario que él. Indudablemente, Donatello acabó quitando a Ghiberti el liderazgo de la escultura florentina. De todas formas, la carrera artística de Ghiberti es un ejemplo del nuevo papel del artista en la sociedad posfeudal: por tanto, considerarle simplemente como uno de los últimos representantes del gótico internacional (el estilo que tanto le influyó en sus primeros años) es absurdo. Los *Commentarii* muestran hasta qué punto se planteó ya los principales problemas técnicos del arte renacentista, y las Puertas del Paraíso, los esfuerzos que le costó resolverlos.

Ghirlandaio, Domenico 1449-94

El pintor italiano Domenico Ghirlandaio nació en Florencia en 1449. Se dice que una vez exclamó: «Dejadme trabajar... ahora que he empezado a saber cómo hay que hacerlo, lo único de lo que me arrepiento es de que no me hayan encargado pintar composiciones narrativas en todos los muros de Florencia». Aunque nunca recibió este encargo, se le pidió realizar numerosos retratos, retablos y frescos. Durante una década, entre 1480 y 1490, fue el artista más famoso y prolífico de la ciudad.
Los ciclos de frescos de Ghirlandaio reflejan la vida de Florencia de la época. Cualquiera que sea el tema desarrollado, aparecen numerosos retratos de los clientes, sus familias y amigos. Los gustos de éstos —normalmente ricos banqueros— se reflejan en la maestría impecable y contenida grandeza de sus pinturas. Aunque el artista se inspira en el mundo que le rodea, también lo hace en el pasado. En las últimas obras de Ghirlandaio —las más importantes—, el artista recupera la tradición monumental de la pintura toscana.
Se sabe poco de la formación de Ghirlandaio. Según Vasari, empezó como orfebre, pero pronto aprendió a pintar con Alessandro Baldovinetti, aunque en sus obras no se observan influencias de este pintor. Por el contrario, el estilo de sus cuadros recuerda al orfebre que fue en sus comienzos. En efecto, sus pinturas son metálicas y ricamente decoradas. Con cierta crueldad pero gran agudeza, Ruskin le definió como «un orfebre que vendía artículos chapados». El estilo de Ghirlandaio no es único, ya que recuerda al estilo dominante en la pintura florentina a finales del Quattrocento. Los pintores Verrocchio y Antonio Pollaiuolo influyeron profundamente en Ghirlandaio y en todos los artistas importantes que trabajaron en Florencia en los año 70, como Leonardo da Vinci, Botticelli y Perugino.
Al igual que estos artistas, durante los años 70 y principios de los 80 Ghirlandaio abandonó el estilo estático de la pintura florentina de mediados de siglo a favor de un arte más vivo. En sus primeras obras —por ejemplo, los frescos de la Capilla de Santa Fina (1475; Collegiata, San Gimignano), *La Última Cena* (1480; refectorio del convento de Ognissanti, Florencia) y *San Jerónimo en su estudio*—, Ghirlandaio adoptó un estilo lineal en el que las luces y las sombras transforman los objetos en pequeños planos luminosos. Estas formas brillantes y angulosas dan una gran tensión y energía a sus primeros cuadros.
Las obras más famosas de Ghirlandaio fueron pintadas en los años 80. Entre ellas cabe citar los frescos de la Sala dei Gigli (1482; Palazzo Vecchio, Florencia), los frescos y el retablo de la Capilla Sassetti (1482-85; Santa Trinità, Florencia),



Domenico Ghirlandaio: *Cabeza de anciana;* tiza blanca y negra sobre papel; 37 × 22 cm.; c. 1486-90. Colección del duque de Devonshire, Chatsworth, Derbyshire.

La Última Cena (c. 1485; San Marcos, Florencia) y *La Anunciación* (1491; Louvre, París).
Durante estos años va aumentando la monumentalidad de sus pinturas, aunque sin alcanzar la austera nobleza de los modelos del primer renacimiento. Sus últimas pinturas son grandiosas, pero también demasiado monumentales. Siempre conservó una parte del dinamismo de sus primeras obras, probablemente porque decoraba todos sus cuadros con numerosos detalles naturalistas o a veces clásicos.
El simbolismo de los elementos naturalistas presente en la pintura flamenca siempre atrajo a Ghirlandaio, que, por ejemplo, tomó el haz de trigo que aparece en su *Adoración de los pastores* (1485; S. Trinità, Florencia) de entre los numerosos símbolos natualistas de la *Adoración de los pastores* de Hugo van der Goes (c. 1478; Uffizi, Florencia), cuadro que acababa de llegar a la ciudad. Igualmente, Ghirlandaio compartió el entusiasmo de sus contemporáneos por el arte antiguo. A lo largo de su carrera fue acumulando una serie de ornamentos y motivos pictóricos



antiguos para enriquecer sus pinturas. En *La adoración de los pastores* (1485), por ejemplo, colocó al Niño Jesús delante de un antiguo sarcófago de mármol con una inscripción latina profetizando su nacimiento. En la Sala dei Gigli, Ghirlandaio pintó a seis héroes romanos entre restos arquitectónicos que recuerdan los arcos de triunfo romanos, aunque no uno en particular.
La obra maestra de Ghirlandaio fue la decoración de la capilla Tornabuoni, en el presbiterio de la iglesia florentina de Santa Maria Novella. El conjunto es vasto; hay 19 escenas de las vidas de la Virgen, San Juan Bautista y varios santos dominicos. Ghirlandaio diseñó también —aunque no realizó— las vidrieras de la capilla y el retablo de *La Virgen en la gloria* (actualmente en la Alte Pinakothek de Munich).
En estas pinturas, Ghirlandaio buscó una grandiosidad comparable a la alcanzada ya por artistas más jóvenes, como Rafael y Miguel Ángel. Pintó grandes paisajes como fondo de las escenas y dio a las figuras una gran dignidad y monumentalidad. Incluso, quizá ayudado por el arquitecto florentino Giuliano di San Gallo, llegó a crear inmensos ambientes arquitectónicos clasicistas para ennoblecer las composiciones.
Los frescos de la capilla Tornabuoni son, al mismo tiempo, composiciones religiosas y magníficos cuadros de la vida en el Renacimiento.
Las arquitecturas están idealizadas y mezcladas con otras de la época. Por ejemplo, Ghirlandaio pintó *El nacimiento de la Virgen* en una sala de un rico palacio florentino. También las figuras de esta pintura son personajes de la época. Así aparece retratada Ludovica Tornabuoni, hija de la familia a la que pertenecía la capilla, a la cabeza de un grupo de quince mujeres solemnes con trajes del siglo XV que visitan a la madre de la Virgen, Santa Ana.
Las pinturas de Ghirlandaio a menudo resultan anacrónicas, ya que suelen aparecer retratos de personajes de la época junto a figuras religiosas. Los fondos suelen combinar ambientes clásicos con lugares reales.
En la capilla Sassetti, por ejemplo, pintó *La concesión de la orden a San Francisco* en un pórtico.

Domenico Ghirlandaio: *Retrato de Giovanna Tornabuoni;* tabla; 76 × 50 cm.; 1488 (?). Colección Thyssen-Bornemisza, Lugano.

de la florentina Piazza della Signoria. Junto a innumerables elementos de la cultura florentina, las pinturas de Ghirlandaio reflejan también importantes logros artísticos. Creó un estilo ecléctico muy original que combina elementos del arte florentino, clásico y flamenco. Destaca tanto la variedad de elementos tomados de distintos estilos artísticos como su esfuerzo para combinarlos armoniosamente. Su intento de síntesis refleja una conciencia sin precedentes de las implicaciones personales y culturales del estilo artístico.
La rápida evolución del estilo pictórico de Ghirlandaio y la de sus grandes discípulos, Rafael y Miguel Ángel, se debe en parte a su original aproximación al estilo artístico.



Grinling Gibbons: detalle del retablo de la capilla del Trinity College, Oxford.

Giacometti, Alberto 1901-66

El pintor y escultor suizo Alberto Giacometti nació en Stampa. Era hijo de un famoso pintor postimpresionista. Tras estudiar arte durante un año en Ginebra, Giacometti viajó por Italia. Se estableció en París en 1922 y pasó los tres años siguientes estudiando con el escultor Antoine Bourdelle. Influido por el cubismo y el arte africano y cicládico, entre 1925 y 29 realizó esculturas semiabstractas, con formas sencillas, compactas, y estructuras complicadas, abiertas, parecidas a jaulas. Entre 1930 y 35 colaboró con los surrealistas.
A menudo sus composiciones surrealistas tienen movimiento; algunas son realmente cinéticas. Varias obras suyas, como *El palacio a las 4 a.m.* (1932-33; Museum of Modern Art, Nueva York), sugieren ambientes y situaciones dramáticas; otras son como pesadillas: evocan torturas violentas, mutilaciones e impedimentos físicos.
En 1935, Giacometti decidió trabajar del natural, alejándose de los surrealistas. A partir de este momento los temas por él desarrollados fueron tomados del mundo «real», predominando la figura humana y los retratos de cuerpo entero o los bustos. Alternó períodos en que trabajaba de memoria con otros en que copiaba del natural.
A lo largo de toda su carrera, Giacometti estuvo obsesionado con la recreación exacta de las sensaciones reales sugeridas por los temas por él desarrollados. En 1940 sintió repentinamente el deseo de crear estatuillas en miniatura; pero, en 1945, descubrió que sólo las figuras excepcionalmente altas y delgadas conseguían expresar la realidad que él percibía. A partir de este momento, las superficies de todas sus esculturas se hicieron descarnadas, mientras que en sus pinturas y dibujos las formas se construían multiplicando las líneas y los contornos.
Invariablemente las figuras resultan frontales; en ocasiones están insertas en un determinado ambiente. Sus superficies rugosas y sus siluetas atenuadas sugieren decadencia física; por su parte, la concentración en una figura única —incluso en los grupos no hay comunicación entre los individuos— sugiere el trágico aislamiento del hombre.



Alberto Giacometti: *Desnudo sentado;* litografía; 57 × 76 cm.; 1961. National Museum of Wales, Cardiff.



Alfred Gilbert: *Eros*; aluminio; 1892. Fuente conmemorativa en honor de Lord Shaftesbury, Piccadilly Circus, Londres.

Gibbons, Grinling 1648-1721

La fama del escultor de Rotterdam Grinling Gibbons se debe, fundamentalmente, a las bellas tallas en madera que hizo en Inglaterra como escultor oficial de la corte.
En este país vivió aproximadamente a partir de 1672, decorando las sillas del coro de la catedral de San Pablo, en Londres, para sir Christopher Wren. Sus bellas tallas de frutas, flores y animales pueden admirarse también en el castillo de Windsor y en



Hampton Court, donde trabajó bajo el mecenazgo de Carlos II. También talló esculturas en mármol y en bronce. Sus obras en estos medios tienen una calidad desigual: a menudo intervienen en ellas otras manos, especialmente las de su compañero Arnold Quellin.

Gilbert, Alfred 1854-1934

El escultor británico Sir Alfred Gilbert nació en Londres. Su obra refleja el estilo Art Nouveau y el creciente interés por las esculturas que combinan distintos medios. Estudió en la Royal Academy y en París; más tarde pasó seis años en Roma, y expuso su primera obra en la Royal Academy en 1882. Lord Leighton le incitó a regresar a Inglaterra, donde rápidamente tuvo mucho éxito. Recibió encargos privados (como el monumento a Caldecotte, 1890; abadía de Westminster, Londres) y oficiales. Ingresó en la Royal Academy en 1892. Pero el éxito no fue acompañado del desahogo financiero, ya que se declaró en bancarrota en 1901. Huyó a Brujas y no volvió a Inglaterra hasta 1922.
La tabla de San Jorge, encargada por la Corona para el monumento a Clarence (1892-1926; Saint George's Chapel, Windsor), muestra una combinación de elementos góticos y renacentistas a la manera de Burne-Jones, al que Gilbert conocía y admiraba. También muestra una subordinación característica del

Eric Gill: *Humanidad:* piedra de Hoptonwood; 242 × 61 × 48 cm.; 1927-27. Tate Gallery, Londres.

Claude Gillot: *La tumba de Maître André:* óleo sobre lienzo; 100 × 139 cm.; c. 1707. Louvre, París.



naturalismo de la figura a la «invención» decorativa del conjunto de la superficie de la obra.

Gill, Eric 1882-1940

El escultor y tipógrafo inglés Eric Gill nació en Brighton.
De 1907 a 1924 vivió en Ditchling (Sussex), donde, tras convertirse al catolicismo, creó una comunidad de artesanos.
En 1918 terminó *Las estaciones del Vía Crucis* para la catedral de Westminster, en Londres. En los años 20 dibujó ilustraciones de libros, y diseñó los tipos «Perpetua» y «Gill Sans». A Gill le fueron encargadas tres esculturas en 1929 para la estación de metro de Saint James, y posteriormente se le encargaron las de *Próspero y Ariel* para la fachada de la Broadcasting House, en Londres. Murió en Harefield (Middlesex).

Gillot, Claude 1673-1722

El pintor francés Claude Gillot nació en Langres, cerca de Dijon. Estudió con su padre, Jean, y más tarde en París con Jean-Baptiste Corneille (1649-95). Ingresó en la Academia en 1710 y fue director de vestuario y decoración en la Ópera a partir de 1715. Es importante en la historia de la pintura francesa no por sus obras, de escasa calidad, sino por los temas por él desarrollados en ellas y por la influencia que ejerció. En efecto, Gillot introdujo en la pintura francesa escenas teatrales, especialmente las de la *commedia dell'arte*, como se ven en *Las tumbas de Maître André* (c. 1707; Louvre, París). Sus discípulos Watteau y Lancret adaptaron dichas escenas a sus pinturas con gran maestría. Las pinturas de Gillot son toscas.

Gillray, James 1757-1815

El caricaturista y grabador inglés James Gillray nació en Chelsea (Londres). Pronto se convirtió en aprendiz del grabador Henry Ashby (1744-1818), y dibujó sus primeras caricaturas en 1775. Fue contemporáneo de Rowlandson, y al igual que éste, estuvo muy influido por los dibujos satíricos de Mortimer. Realizó varios grabados en los años 80, destacando una serie de ilustraciones para *Tom Jones*, de Henry Fielding.
A partir de 1790 prácticamente trabajó sólo como dibujante satírico, difundiendo sus extravagantes obras mediante aguafuertes coloreados con acuarela. Es una época en que el género satírico estaba en alza, aplicado tanto a la sociedad como a la política, Gillray se nos presenta como el maestro indiscutible en este arte.



James Gillray: *Shakespeare sacrificado o el Ofrecimiento a la avaricia:* grabado; 47 × 37 cm.; 1789. British Museum, Londres.

Giordano, Luca 1632-1705

El artista napolitano Luca «Fapresto» Giordano inicia una nueva era en la pintura decorativa. Sus primeras obras muestran influencias de José de Ribera (1591-1652). Posteriormente viajó por varios países, estudió a fondo la obra de Pietro da Cortona (1596-1669) y Veronés (1528-88) e imitó muchos otros estilos. Una vez establecido en Nápoles, recibió numerosos encargos. Entre 1680 y 1682 pintó frescos en el Palazzo Medici-Riccardi, en Florencia; durante diez años, de 1692 a 1702, fue pintor de corte en España.
Su producción es inmensa y su rapidez de ejecución proverbial (de aquí su apodo, *fa presto*). Como pintor decorativo destaca por cubrir inmensos muros con composiciones brillantemente improvisadas: su pintura es luminosa, tiene una atmósfera especial y anuncia el rococó.





Giorgione 1477/78?-1510

Giorgio Barbarelli, llamado Giorgione, fue un pintor italiano nacido en Castelfranco (Veneto). A lo largo de su corta carrera introdujo numerosos cambios en la pintura, que resultarían fundamentales para el desarrollo del arte veneciano en el Renacimiento.
Se conservan pocos documentos relativos a su carrera y sólo una obra firmada y fechada, *Laura* (Kunsthistorisches Museum, Viena), aunque tradicionalmente se le ha atribuido un grupo relativamente numeroso. Se desconoce su fecha de nacimiento, si bien Vasari sugiere el año 1477 ó 1478. La primera fecha segura respecto a él pertenece a la primera década del siglo XVI. La tabla de *Laura* tiene escrito 1 de junio de 1506 en el reverso; en 1507 y 1508 se le pagaron unas obras (destruidas en el siglo XVII) realizadas en el palacio de los Dux, como lo demuestran los documentos, que nos hablan también de unos frescos pintados por el artista en la fachada del Fondaco dei Tedeschi (actualmente la Oficina de Correos de Venecia). Giorgione murió a finales de 1510 de la epidemia de peste que asoló la ciudad: tras él dejó una notable fama y unas pocas obras de gran belleza, muchas de las cuales se veían colgadas en las casas de coleccionistas venecianos en el siglo XVI, como nos cuentan Marcantonio Michiel y también Vasari.
La dificultad de situar a Giorgione en un contexto histórico determinado se ve mitigada porque sabemos que colaboró con otros artistas. Los primeros comentadores de su obra, incluyendo a Vasari, consideran a Giovanni Bellini como su maestro. La inscripción que hay en el reverso de *Laura* recuerda su colaboración con Vincenzo Catena en la ejecución de esta pequeña obra. Michiel nos cuenta que Sebastiano del Piombo completó *Los tres filósofos* (Kunsthistorisches Museum, Viena) y que Tiziano completó y alteró

Luca Giordano: *El comercio y La navegación*, de la serie *Alegorías de la vida humana y de la dinastía de los Médici*: fresco; c. 1680-82. Palazzo Medici-Riccardi, Florencia.

Giorgione: *La tempestad*: óleo sobre lienzo; 82 × 73 cm.; c. 1506-10. Gallerie dell' Accademia, Venecia.

la *Venus de Dresde* (Gemäldegalerie Alte Meister, Dresde); también sabemos que Tiziano y Giorgione colaboraron en la realización de los frescos del Fondaco. Sirviéndose de tan escasos documentos, varias generaciones de historiadores del arte han intentado estudiar su evolución pictórica. De todas formas, hay otros factores importantes que se deben tener en cuenta. Ante todo, las estancias de Leonardo en Venecia en 1500 y 1503: Vasari destaca la importancia que tuvieron para Giorgione; en efecto, el estilo de éste se caracteriza por un *sfumato* leonardesco y por unos perfiles suaves. En segundo lugar, y al carecer de documentos que demuestren lo contrario, no podemos ignorar afirmaciones como la que hace Vasari, quien nos dice que «hacia 1507 Giorgione había empezado a mostrar una mayor suavidad y profundidad en sus trabajos».
Laura es, quizá, la obra de Giorgione que está mejor documentada. Fechada en 1506, hay, sin embargo, complicaciones —principalmente por su tamaño— a la hora de servirnos de ella como punto de referencia para fechar otras obras. Está aceptado generalmente que las pinturas en las que le ayudaron Tiziano y Sebastiano del Piombo —*Los tres filósofos*, la *Venus de Dresde* y, probablemente, *La tempestà* (Gallerie dell'Accademia, Venecia)— son posteriores a 1506, mientras que la *Natividad Allendale* (National Gallery of Art, Washington D. C.) y el retablo de Castelfranco (catedral de Castelfranco) son anteriores. Las dos últimas permiten suponer que el pintor conocía ya el arte de Leonardo. Vasari afirma que al comienzo de su carrera Giorgione pintó varias tablas sobre el tema de la Virgen y el Niño: *La Virgen leyendo* (Ashmolean Museum, Oxford) puede ser una de ellas, aunque la técnica permite suponer que más bien es una obra de su madurez. En consecuencia, no se conserva ninguna obra tradicionalmente atribuida a Giorgione que sea anterior a las estancias de Leonardo en Venecia.

Giotto di Bondone 1266-1337

El florentino Giotto, nacido en Colle di Vespignano, fue el pintor italiano más importante del siglo XIV. Es el representante más destacado de la revolución estilística que se produjo en Italia entre finales del siglo XIII y comienzos del XIV. En esta revolución hacia un mayor naturalismo, el nombre de Giotto aparece ligado a los de Cavallini y Cimabue en pintura, y al de los Pisanos en escultura. Aunque gran parte de su vida nos es desconocida, parece ser que estuvo en Roma al principio de su carrera y quizá fue discípulo de Cimabue: probablemente ejecutó el mosaico de *La navicella* (San Pedro, Roma; muy restaurado) y el retablo Stephaneschi (Museos Vaticanos, Roma), en el que participaron varios ayudantes, entre 1295 y 1300. En este mismo período pintó una serie de frescos en el ábside de San Pedro, pero de ellos sólo se conserva un pequeño fragmento (colección privada, Asís). Más que a Florencia, debemos mirar a Roma para seguir el desarrollo del nuevo naturalismo de la pintura italiana de finales del siglo XIII, ya que en la Ciudad Eterna el mecenazgo, monopolizado por la Iglesia, fue mayor y más activo que en la ciudad toscana. Además, en Roma se conservan varios ciclos de frescos paleocristianos, que empezaban a ser restaurados y estudiados por personas interesadas en la antigüedad. Roma mantuvo su posición preeminente hasta la marcha del Papa a Aviñón en 1309; a partir de este momento, la Ciudad Eterna no ocupará un lugar importante en la historia de la pintura del siglo XIV.
Uno de los grandes logros de la protección dispensada por la curia romana antes del exilio papal fue el avance dado a la decoración de la nueva basílica de San Francisco, en Asís. El Papa Nicolás IV ordenó que comenzaran las obras mediante una bula del año 1288. Nos encontramos, pues, con uno de los mayores problemas de la historia del arte occidental: en efecto, ¿pintó Giotto la famosa *Leyenda de San Francisco* en la iglesia superior de San Francisco, en Asís? Durante muchos siglos esta opinión ha ido perdiendo fuerza, y la mayor parte de los especialistas niegan en la actualidad que este artista sea el autor de *La leyenda*, por lo difícil que resulta conciliar su estilo, concepción y realización con los de los frescos de la capilla de la Arena de Padua. Está universalmente aceptado que éstos son obra de Giotto, quien los habría pintado hacia 1303-06. La fecha de realización de los frescos de Asís no puede estar muy lejos de ésta (probablemente fueron pintados en los últimos años del siglo XIII), y las diferencias estilísticas no pueden explicarse, por lo tanto, por la evolución pictórica del artista. *La leyenda* debió de ser obra de varios maestros, quizá bajo la dirección de uno de ellos, al que se suele denominar «el maestro de *La leyenda de San Francisco*». La idea de que esta obra debió de ser realizada por una escuela pictórica romana concuerda con la actividad artística anterior en Asís, muy ligada a la iglesia de Roma.
Para explicar la conexión entre Giotto y Asís, se ha intentado descubrir su mano en otras pinturas de la basílica, especialmente como colaborador del «maestro de los frescos de Isaac», que pintó varios de éstos en la parte superior del muro en que se encuentra *La leyenda de San Francisco*. La basílica de Asís es una iglesia doble, y en la iglesia inferior hay varias obras de pintores cercanos a Giotto, uno de los cuales (el pintor de la capilla de la Magdalena, c. 1320) quizá sea su principal ayudante en Padua.
La capilla Scrovegni, en Santa Maria Annunziata dell'Arena (Padua), es la principal obra de Giotto que ha llegado hasta nosotros; el espacio pudo ser diseñado por él mismo en función de los frescos con los que la iba a decorar. El ciclo cubre los muros y techo de la nave de una pequeña capilla, mandada construir por Enrico Scrovegni para expiar las actividades usureras de su padre. Las escenas deben leerse desde el centro de la capilla, siguiendo en el sentido de las agujas del reloj, desde el borde superior derecho hasta el borde inferior izquierdo. En tres hileras se cuentan *La historia de Joaquín y Ana*, *La infancia de la Virgen* (ambas en la hilera superior) y la *Vida y pasión de Cristo* (dos hileras inferiores). Sobre el arco de la celosía está *El envío del arcángel San Gabriel* por Dios Padre a la Virgen y *La anunciación* (la capilla está dedicada a la Virgen Anunciada). Debajo, a cada lado del arco de la celosía, hay escenas de las historias antes citadas, junto con dos magníficas capillas ficticias que probablemente pretenden simular tumbas. Todo el muro oeste (el de ingreso) está cubierto por *El juicio final*. A ambos lados de la nave, debajo de los otros dos frescos, se encuentran siete *Vicios* (a la izquierda) y siete *Virtudes* (a la derecha). Estas figuras alegóricas están pintadas sobre un fondo de mármol ficticio. La luz incide



en el mármol de los marcos de los frescos, creándose un punto de vista luminoso en el centro de la capilla. Las 39 escenas narrativas destacan por su excepcional intensidad dramática, en la que el peso y tridimensionalidad de las figuras de Giotto y el naturalismo de las vestimentas desempeñan un papel fundamental. Como ejemplo, cabe citar el famoso *Beso de Judas* y la *Lamentación*. Ambas pinturas demuestran la maestría compositiva del artista y su control en la creación de dramas esencialmente humanos. La principal tabla de Giotto que se conserva es la gran *Madonna di Ognissanti* (c. 1307; temple sobre tabla; Uffizi, Florencia). Éste es el último ejemplo de la serie de grandes tablas toscanas sobre el tema de la Virgen y el Niño iniciada por la *Madonna Rucellai* (1285) de Duccio y por la *Madonna di Santa Trinità* (c. 1285) de Cimabue (ambas en los Uffizi de Florencia). En la obra de Giotto el grupo central de la Virgen y el Niño mantiene la escala jerárquica con respecto a los ángeles, santos y profetas que los rodean, pero la disposición arquitectónica y de las figuras crea un espacio realista. El naturalismo de los ropajes del grupo central y de los miembros y cuerpos que se adivinan bajo las telas contribuye a crear la sensación de una relación mucho más humana entre la Madre y el Niño de lo que había sido habitual hasta el momento. De todas formas, el sentido de grandiosidad no ha disminuido en esta obra, que tan monumental resulta en conjunto. La capilla Bardi (c. 1312-17), y la capilla Peruzzi (c. 1320-28), ambas en Santa Croce (Florencia), presentan problemas de datación

Giotto di Bondone: *La lamentación*, de *Vida y pasión de Cristo;* fresco; 200 × 185 cm.; 1304-06. Capilla Scrovegni, Santa Maria Annunziata dell' Arena, Padua.

y, para algunos estudiosos, incluso de autoría. Ambas capillas son los típicos encargos florentinos del siglo XIV. Los Bardi y los Peruzzi eran dos importantes familias de banqueros internacionales que, al igual que otras ricas familias florentinas, compraron y decoraron capillas privadas en el nuevo edificio de Santa Croce. Los frescos se encuentran en pésimas condiciones, tanto debido al paso del tiempo como a la restauración hecha en el siglo XIX, cuando fueron descubiertos y repintados. Ambas capillas han sido restauradas recientemente. Una de las razones de que la capilla Peruzzi (*Historias de San Juan Bautista y San Juan Evangelista*) se halle en tan malas condiciones es que Giotto, en contra de lo habitual, no pintó al *buon fresco* (sobre yeso húmedo), sino al *fresco secco* (sobre yeso seco), y el resultado es mucho menos duradero. La técnica del *fresco secco* tiene ciertas ventajas: por ejemplo, permite al pintor ver la escena entera, no fragmentariamente. En vista de los extraordinarios avances de Giotto en esta capilla, el artista debió de decidirse por esta técnica, poco habitual en él.

Es muy probable que la capilla Peruzzi fuera pintada después de la Bardi, y que ambas representen distintos momentos de la respuesta de Giotto al problema muy diferente del de la capilla de Santa Maria Annunziata dell'Arena. Las dos capillas de Santa Croce son altas y muy estrechas: por eso las escenas son difíciles de ver, y a menudo el campo pictórico es un luneto o un rectángulo, a diferencia de los cuadrados de la capilla paduana. En la capilla Bardi, decorada con escenas de la *Vida de San Francisco*, Giotto parece haberse concentrado en un punto de vista esencialmente frontal, mientras que en la Peruzzi el punto de vista era el de la entrada a la capilla. En la Bardi, la arquitectura está resaltada por un marco pictórico, mientras que en la Peruzzi la arquitectura desaparece a menudo tras el marco pictórico, como si la escena fuera un agujero en el espacio.

La decoración de la capilla Bardi fue realizada en su mayor parte por sus ayudantes, lo que dificulta aún más la labor a los estudiosos de este artista. Pero, incluso estando en tan malas condiciones de conservación, la capilla Peruzzi sigue mostrando la magnificiencia del arte de Giotto. Eso explica por qué Miguel Ángel, en pleno Renacimiento, deseó estudiar las figuras que aparecen en *La ascensión de San Juan*, y por qué Masaccio aprendió tanto de Giotto a principios del siglo XV. En *La resurrección de Drusiana*, por ejemplo, se observa un naturalismo totalmente nuevo en la relación entre figuras y la arquitectura y una gran riqueza en el estudio anatómico y del ropaje.

La misma riqueza y elegancia se ve en los pliegues del manto de la *Virgen y el Niño* que se conservan en la Kress Collection (c. 1320; National Gallery of Art. Washington D. C.). En esta obra, la influencia gótica de escultores como los Pisano ha sido elevada a nuevas cotas. Si nos imaginamos a la Virgen de cuerpo entero, probablemente veremos una figura sinuosa, apoyada en una pierna y con el Niño sobre una cadera.

No es difícil, salvando los 20 años que los separan, ver que esta tabla y el retablo de Badia (c. 1295-1300; Uffizi, Florencia) están hechos por el mismo autor. Ésta fue una de sus primeras obras, pintada para el altar mayor de la iglesia de Badia en Florencia para la que Giotto pintó también varios frescos, de los que sólo se conservan algunos fragmentos. Por desgracia, el retablo de Badia también se encuentra en malas condiciones de conservación. Ninguna de las obras hasta ahora citadas está firmada. Curiosamente, son precisamente los retablos que llevan su firma, como el de *La Virgen y los santos*, de Santa Maria degli Angeli, en Bolonia (c. 1328; actualmente en la Pinacoteca Nazionale, Bolonia), y *La coronación de la Virgen*, en la capilla Baroncelli (c. 1328; Santa Croce, Florencia), los que se consideran obra de sus ayudantes y no del propio Giotto, como si se le hubiera exigido alguna garantía de autenticidad.

Hacia el final de su vida (c. 1328-32), Giotto fue llamado a Nápoles; todas las obras de este período se han perdido. En 1344 regresó a Florencia, al haber sido nombrado maestro de obras de la catedral. El testimonio más famoso de su maestría como arquitecto es el campanario de la catedral de Florencia, que, según parece, fue diseñado por él, pero fue modificado más tarde.

Hay varias obras tradicionalmente ligadas a Giotto; destacan *La dormición de la Virgen* (Staatliche Museen, Berlín), pintada para la iglesia de Ognissanti, igual que la *Madonna* de los Uffizi; el bello *Crucifijo* del templo Malatestiano de Rímini, aunque este último parece derivar de un modelo anterior del artista. En el Museo Civico de Padua se conserva un pequeño *Crucifijo* realizado por Giotto para la capilla de Santa Maria Annunziata dell'Arena. Entre las obras de su taller cabe citar *La estigmatización de San Francisco* (c. 1300; Louvre, París) y un interesante grupo de siete tablas sobre *La vida de Cristo* desperdigadas por distintos museos de Londres, Munich, Nueva York y Florencia.

Nuestra visión de Giotto debe basarse en las pocas obras que se conservan de él: especialmente en la capilla paduana de la Arena, la *Virgen de Ognissanti* y las capillas Bardi y Peruzzi. Tributo a su importancia como artista es que muchas otras obras importantes de este período se hayan asociado al nombre de Giotto: entre ellas, sin duda una de las más importantes es *La Leyenda de San Francisco de Asís*.

Giovanni Bologna c. 1524-1608

Giovanni Bologna (o Giambologna) fue un escultor flamenco que trabajó en Italia. Su nombre original era Jean Boulogne. Se formó en su Flandes natal con un importante escultor, Jacques Dubroeucq, que dominaba las técnicas de la escultura y el modelado y que le enseñó el estilo clasicista e italianizante que desarrolló tras visitar Roma. El propio Giambologna viajó a Roma en 1553 y permaneció allí dos años copiando esculturas grecorromanas y renacentistas.

Cuando Giambologna conoció al anciano Miguel Ángel, éste criticó una de sus obras por el acabado excesivamente minucioso, realizado antes de haber configurado con precisión la *pose* básica. Éste es un aspecto criticable de toda la escultura renacentista del norte de Europa. El joven escultor nunca olvidó esta lección y llegó a hacer multitud de bocetos en cera o arcilla mientras preparaba sus composiciones, varias de las cuales se han conservado (hay ejemplos en el Victoria and Albert Museum de Londres). Le impresionó el virtuosismo técnico y anatómico de la escultura helenística, con sus ambiciosos grupos de figuras en acción: por ejemplo, el *Toro Farnesio*, descubierto hacia 1546 (Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, Nápoles).

Al regreso a su patria, Giambologna visitó Florencia para estudiar la escultura del primer Renacimiento



Giovanni Bologna: *Mercurio;* bronce; altura: 180 cm.; 1580. Museo Nazionale, Florencia.

y la de Miguel Ángel. Bernardo Vecchietti, rico mecenas, le ofreció hospedaje y apoyo financiero y le presentó a Francesco de' Medici (más tarde Gran Duque). Éste animó al artista a quedarse en Florencia, y hacia 1561 los Médicis le otorgaban un estipendio mensual. Realizó esculturas para espectáculos públicos y obras en bronce y en mármol para los jardines mediceos. También hizo pequeñas estatuillas en bronce para coleccionistas.
A partir de la obra de Miguel Ángel y sus discípulos florentinos, Tribolo y Pierino da Vinci, Giambologna desarrolló un estilo de componer figuras consistente en un *contrapposto* exagerado alejado de las normas clásicas, con un eje y perfiles sinuosos. Así introdujo nueva vida en la escultura florentina, demasiado academicista y anquilosada por culpa de Baccio Bandinelli y Benvenuto Cellini.
En 1563 se le encargaron varias esculturas de bronce para decorar la fuente de Neptuno en Bolonia (Piazza del Nettuno). La fuente es piramidal, y en la base hay varias figuras dinámicas y sensuales. En la parte superior está el poderoso Neptuno en una postura enérgica, en espiral, contrarrestada en parte por el gesto del brazo y la cabeza torcida.
Los motivos helenísticos y miguelangelescos se amalgaman formando una composición original y brillante. Posiblemente durante su estancia en Bolonia realizó la primera de una serie de Mercurios «voladores». Ésta será su obra más conocida: una estatuilla que lleva las iniciales «I B» (Kunsthistorisches Museum, Viena) fue enviada como regalo de los Médicis al emperador del Sacro Imperio Romano en 1565; una versión en bronce de mayores dimensiones fue realizada más tarde. La vigorosa pero bellamente equilibrada pose del mensajero de los dioses recuerda bronces anteriores, como el *Niño con delfín* de Verrocchio y el *Mercurio* de Rustici, dos obras que estaban en las colecciones de los Médicis. El tema pudo serle sugerido por la estatuilla de Mercurio que hay en la base de *Perseo con la cabeza de Medusa*, de Cellini (1554; Loggia dei Lanzi, Florencia).
A su regreso a Florencia, Giambologna recibió de Francesco de' Medici el encargo de realizar su primera escultura en mármol de grandes dimensiones, una alegoría política de *El triunfo de Florencia sobre Pisa* (Museo Nazionale, Florencia). Se concibió como sustitución de la *Victoria* de Miguel Ángel, que el artista había dejado inacabada a su muerte, en 1564. El joven Giambologna se vio obligado a unir de alguna manera dos figuras para crear un grupo convincente. Miguel Ángel se había planteado ya este problema al diseñar la tumba del Papa Julio II, y posteriormente la mayor parte de los escultores florentinos tuvieron que enfrentarse también con él. Giambologna lo resolvió con la ayuda de estudios preliminares en cera y yeso; la composición final combina curvas en espiral y línea en zigzag dentro de un volumen cónico.
Posteriormente esculpió un grupo de *Sansón matando a un filisteo* (Victoria and Albert Museum, Londres) para una fuente. Tanto el tema como su desarrollo recuerdan, una vez más, a Miguel Ángel, que hizo un proyecto parecido en los años 20 de ese mismo siglo, y del cual sólo se conservan algunas estatuillas en bronce basadas en un modelo original en cera (hay ejemplos en el Museo Nazionale de Florencia y en el Louvre, París).
El tercer grupo importante en mármol que hizo Giambologna fue *El rapto de las sabinas* (1579-82; Loggia dei Lanzi, Florencia). Esta obra representa la culminación de su carrera como escultor figurativo, ya que en ella combina tres figuras formando un grupo cohesionado. Esta idea había obsesionado a Miguel Ángel, que no había llegado a realizarla en mármol. En principio, Giambologna hizo un grupo en bronce con un hombre de pie y una mujer en sus brazos para Ottavio Farnese (1579).
En una carta, Giambologna afirmaba que había elegido este tema para poder demostrar sus conocimientos y estudios de arte: en efecto, se trataba de una composición más conceptual que narrativa. Los contemporáneos del escultor le impulsaron a realizar una versión del tema en mármol añadiendo debajo un relieve en bronce en el que se viera a romanos y sabinos luchando por las sabinas. El paso de un grupo de dos figuras a uno de tres se hizo, una vez más, tras una serie de estudios preliminares en cera (Victoria and Albert Museum, Londres). Las tres figuras están ligadas psicológicamente por sus miradas y formalmente por la disposición de sus miembros y cuerpos. La composición en espiral obliga al espectador a girar alrededor del grupo para tener una visión completa. Desde el punto de vista técnico, la escultura es una obra de virtuosismo.
En el campo de la escultura monumental, su otra gran obra es la estatua ecuestre en bronce de *Cosimo I* (Piazza della Signoria, Florencia), que se convirtió muy pronto en un modelo copiado prácticamente por todos los monarcas europeos para su autoglorificación.
Hay pocos puntos de referencia en la enorme producción de estatuillas de bronce realizadas por Giambologna y su principal colaborador, Francesco Susini: la mayor parte son pequeñas composiciones originales, no copias reducidas de estatuas de mayores



Giovanni di Paolo: *La expulsión de Adán y Eva del Paraíso;* témpera y oro sobre una tabla de madera; 46 × 52 cm.; c. 1445. Metropolitan Museum, Nueva York.

dimensiones. Aparte del *Mercurio* de 1565 ya citado, la alegoría femenina en bronce de *La astronomía* (Kunsthistorisches Museum, Viena), también firmada, es probablemente una de sus primeras obras maestras. La composición cerrada y el eje en espiral son típicos de estas obras; aparecen, por ejemplo, en una estatua algo mayor de *Apolo* que Giambologna realizó para el *studiolo* de Francesco de' Medici (Palazzo Vecchio, Florencia).
Además de la figura humana, Giambologna hizo esculturas de animales, especialmente de caballos, toros y grupos de leones atacando a otras especies. También realizó bronces de pájaros de tamaño natural para decorar grutas en jardines, como el *Pavo*, el *Búho* y el *Pavo real* que se conservan en el Museo Nazionale de Florencia. En sus esculturas de pájaros inventó un sistema «impresionista» para representar en cera el plumaje, consiguiendo resultados óptimos en la fundición final del bronce. En estas obras se inspirarán los representantes de la escuela francesa decimonónica de «animaliers». Con la Contrarreforma aumentó la demanda de obras religiosas esencialmente narrativas. En este sentido, Giambologna desarrolló un tipo de relieves con un sentido de la perspectiva que resulta inequívocamente donatelliano.
Los predecesores inmediatos de este artista, Bandinelli y Cellini, habían preferido un estilo manierista, con lo que sus obras habían perdido en claridad.
Giambologna ejerció gran influencia durante su vida e inmediatamente después de su muerte en Italia y en el norte de Europa. Sus estatuillas eran regalos muy apreciados y se difundieron rápidamente por las cortes y talleres artísticos de Europa, suscitando entusiasmo por su elegancia en lugares muy alejados de Italia. Posteriormente, sus numerosos discípulos, muchos de ellos flamencos o alemanes, trabajaron en distintas cortes europeas y extendieron aún más su influencia, aunque con variaciones personales de su estilo. Entre estos discípulos cabe citar a Adrian de Vries, Hubert Gerhard y Hans Reichle. Giambologna ocupa un lugar fundamental en la historia de la escultura entre Miguel Ángel y Bernini, más conocidos, sin embargo, que él. Sólo con la llegada del barroco a Roma dejó de imitarse su estilo.

Giovanni di Paolo 1403-83

Giovanni di Paolo di Grazia fue un pintor y miniaturista sienés que trabajó en su ciudad natal entre 1426 y 1475. Aunque experimentó con las innovaciones renacentistas que

se estaban introduciendo en el arte florentino, permaneció apegado a la tradición gótica sienesa toda su vida. Al igual que sus contemporáneos Sassetta, Sano di Pietro y Vecchietta, buscó inspiración en los elocuentes sermones morales del reformador San Bernardino de Siena (1380-1444), los cuales incitaron, por su parte, a las familias e instituciones sienesas a multiplicar los encargos de retablos para sus capillas. Ésta fue la base de la actividad de Giovanni, y muchos de sus retablos se siguen conservando en Siena.

Pocas obras suyas están firmadas y fechadas, pero su estilo es inconfundible. Se observa el gusto por el mundo natural, especialmente por el paisaje, y una profunda identificación con las historias religiosas y de santos que representa y que están narradas con gran meticulosidad y detalle. Las principales figuras de los polípticos contrastan con las de las predelas, de diminuto tamaño.

Los rostro masculinos tienen párpados ojerosos, una línea blanca bajo el iris, pómulos hundidos y bocas muy pequeñas. Frente a las composiciones espaciosas de Sassetta, las de Giovanni están comprimidas, especialmente las de las predelas y las figuras de santas. Los ropajes están pintados con la exquisitez y minuciosidad de un miniaturista. Los cabellos están dibujados uno a uno sobre un fondo oscuro. A veces pinta o graba sobre pan de oro.

En sus paisajes abandona la tradición bizantina, a la que regresará hacia finales de los años 20 (esto se ve en obras como *Cristo sufriendo y triunfando*, Pinacoteca Nazionale, Siena; y el retablo Pecci, 1426, de cuya predela se conservan cuatro tablas en la Walters Art Gallery de Baltimore); por el contrario, las obras de los años 30 resultan más específicamente sienesas (*La huida a Egipto*, c. 1436?; Pinacoteca Nazionale, Siena). De los distintos paisajes campestres sieneses, este artista prefirió los que se encuentran al este de Siena, en los que la creta crea figuras como de sueño: son desiertos en miniatura cercanos a campos cultivados, visibles, por ejemplo, en *San Juan en el desierto* (c. 1454; Art Institute, Chicago).

El retablo pintado por Giovanni en 1463 para la iglesia del humanista Papa Pío II en Pienza tiene un marco renacentista, con un Cristo muerto, basado en un relieve clásico, en el luneto. Pero abandonó pronto estas incursiones en el gusto renacentista. En sus últimas obras vuelve al gusto gótico, y las figuras principales aparecen deformadas. Sin embargo, las predelas siguen mostrando un gran interés por la naturaleza, y a menudo aparecen en ellas paisajes topográficos. Por desgracia, la visión de Giovanni di Paolo, el pintor más tradicional y original al mismo tiempo del arte sienés del Quattrocento, era demasiado personal para que otros artistas la siguieran desarrollando.



François Girardon: *Apolo servido por las ninfas*; mármol; 1662-72. Grotta de Apolo, Versalles.

Girardon, François 1628-1715

François Girardon fue el escultor favorito de Luis XIV en un período en el que el ideal clásico y el colbertismo dominaban en el arte francés.

Nació en Troyes, estudió en Roma y en la Academia Francesa, en la que ingresó en 1657. Colaboró activamente en la decoración del palacio de Versalles: su grupo escultórico en mármol de *Apolo servido por las ninfas* (1662/72, esculpido para la gruta de Tetis en Versalles y cambiado de sitio a finales del siglo XVIII) es un claro reflejo de su espíritu artístico; en efecto, es éste el tratamiento escultórico de una composición pictórica. Girardon copió para este grupo el *Apolo de Belvedere* (Museos Vaticanos, Roma), aunque atenuando un poco la *pose* heroica de Apolo; paradójicamente, al dios se le representa mientras le lavan y perfuman las ninfas de Tetis,

Thomas Girtin: *La abadía de Kirkstall junto al río Aire;* acuarela; 32 × 52 cm.; c. 1800. Victoria and Albert Museum, Londres.



que le rodean. Los principios de la composición recuerdan a Poussin, aunque Girardon le da a ésta un toque algo más viril.
El rapto de Proserpina (1677-79), también ejecutado por Girardon para los jardines de Versalles, recuerda modelos italianos. Es significativo que varias estatuillas atribuidas a la escuela de Giambologna (Giovanni de Bologna) y copias de obras de este artista, de Bernini y de la antigüedad clásica formaran parte de la gran colección privada de esculturas de Girardon.
El sepulcro de Richelieu (iglesia de la Sorbona) es considerado la obra maestra de Girardon. En origen se encontraba en el coro, en el eje central de la iglesia. El grupo exento de tres figuras fue comenzado en 1675. Se tuvo especialmente en cuenta el lugar de la iglesia en que iba a estar, pues había dos posibles visiones de la escultura: desde el altar y desde el norte. A mediados del siglo XVIII se le seguía considerando el monumento más perfecto de Francia.
Otras obras importantes de este artista son el relieve de *Le Bain des Nymphes* (1660-70) y la fuente de la Pirámide (1668), para los jardines de Versalles. Su estatua ecuestre en bronce de Luis XIV (1683-99) fue destruida durante la Revolución francesa.
A la muerte de Colbert en 1683, Girardon cayó en desgracia. Murió en París en 1715, habiendo realizado sus mejores obras antes de 1700.



Giulio Romano: la casa del arquitecto en Mantua; fachada probablemente reconstruida c. 1540-44.

Girtin, Thomas 1775-1802

El acuarelista inglés Thomas Girtin nació en Southwark (Londres).
En 1789, tras un período de formación con un profesor de dibujo, entró en el estudio del topógrafo Edward Dayes. Los primeros dibujos de Girtin datan de esta época, y demuestran la gran influencia ejercida por Dayes sobre este artista, influencia que sigue siendo fuerte mientras trabajan los dos para el anticuario James Moore (1792-94).
Hay serios motivos para creer que Girtin conocía bien a J. M. W. Turner, dado que, desde c. 1794, trabajó para el pintor aficionado y coleccionista Thomas Munro. Joseph Farington cuenta en su diario que, al servicio del Dr. Monro, Girtin se dedicó fundamentalmente a repasar los perfiles y a acabar los dibujos de J. R. Cozens que Munro poseía, mientras Turner se dedicaba a los efectos de luz.
Durante los años siguientes viajó a menudo por el norte de Gales, el oeste de Inglaterra, Yorkshire y Northumberland realizando bocetos y dibujos. La primera de estas excursiones la hizo en 1796. A partir de este momento desarrolló un estilo muy original, quizá en parte debido a su contacto con la obra de Cozens.
Con una actitud subjetivista ante la naturaleza, Girtin empezó a interpretar los temas de sus obras desde un punto de vista puramente óptico, empleando grandes pinceladas para reducir los detalles del paisaje a sus elementos formales.
La principal fuente de inspiración

de Girtin fue, según parece, el paisaje del norte de Inglaterra: las obras de sus últimos dos o tres años de vida reflejan un interés por el estudio de la atmósfera que anuncia el paisaje «poético» de la pintura romántica inglesa. *La Eidometrópolis* es una vista panorámica de Londres que abarcaba 600 m.^{2} de superficie.
Fue expuesta en 1802 y actualmente se ha perdido, pero se conservan los estudios preparatorios en el British Museum de Londres, junto con una buena colección de acuarelas del artista. Enfermo de asma, Girtin murió en noviembre de 1802. Pasó los últimos meses de su vida preparando una serie de aguafuertes con vistas de París.

Giulio Romano c. 1499-1546

El pintor italiano Giulio Pippi, llamado Giulio Romano, es uno de los artistas manieristas más sorprendentes por el alcance de su obra, la elegancia e ingenio de su estilo y su relación con la antigüedad. Nacido en Roma, se formó en el taller de Rafael, realizando los proyectos de su maestro para la decoración de Villa Farnesia y la Stanza dell'Incendio, en el Palacio del Vaticano. Al morir Rafael en 1520, Giulio fue nombrado, junto con G. F. Penni, albacea de su testamento y terminó varios encargos inacabados de Rafael. Entre éstos destaca la *Transfiguración*, que actualmente se conserva en los Museos Vaticanos de Roma.
En la Sala de Constantino, Rafael había comenzado un brillante esquema decorativo, con un ciclo de frescos sobre la vida del emperador romano pintados de forma que parecieran tapices, alternados con imágenes de papas sentados en complicados tronos y flanqueados por alegorías. También había dejado dibujos preparatorios de un gran fresco narrativo, *La batalla del puente Milvio*. Giulio realizó éste y los restantes frescos de la serie. *La alocución de Constantino* está basada en unos relieves clásicos de una arenga del emperador a sus soldados antes de una batalla. Giulio heredó de su maestro el interés por recrear con fidelidad histórica los ambientes y trajes de la época. A ellos se une un estudio a fondo de las figuras pintadas por Miguel Ángel en la segunda mitad del techo de la Sixtina, lo que llevará a Giulio a desarrollar la técnica del *contrapposto* de figuras en sus obras. Este artista colaboró en la decoración de la *loggia* de Villa Madama, diseñada por Rafael. Sus obras en ella alternan con las decoraciones en estuco de otro artista salido del taller de Rafael, Giovanni da Udine. Éste había redescubierto la antigua técnica del estuco, y su elegante reinterpretación de los techos romanos influirá en obras posteriores de Giulio.
Durante el Renacimiento, la arquitectura era proyectada a menudo por pintores y escultores: Giulio no fue una excepción, y así diseñó la Villa Lante en el Gianicolo (Roma). Su sobria fachada principal con pilastras dóricas y jónicas contrasta con el salón del interior, en el que la interacción rítmica de macizos y vanos permite una visión magnífica de los jardines circundantes.
En 1524 Giulio marchó a Mantua para ser pintor de corte de la familia Gonzaga. Su estancia en esta ciudad tendría profundas repercusiones en la pintura, la escultura y la arquitectura veneciana, véneta y del norte de Europa; a él le permitió desarrollar al máximo los conocimientos acumulados en Roma. Realizó numerosos dibujos para decorar objetos, como platos y jarras; preparó una serie de tapices sobre *El triunfo de Escipión* para el rey de Francia; por último, diseñó los frescos de *La Asunción de la Virgen* para la catedral de Verona, los cuales serían ejecutados en su estudio.
Pero su obra más importante en Mantua fueron sus proyectos arquitectónicos, en los que demuestra su capacidad de adaptación a distintas necesidades y modelos y su sentido decorativo. La nave principal de la catedral de Mantua es una brillante imitación de una iglesia basilical paleocristiana, construida con gran sentido de la armonía, la proporción y la luminosidad. Por su parte, la reconstrucción de San Benedetto Po demuestra su habilidad para modernizar una estructura antigua. No se conserva la Villa Marmirolo, en las afueras de Mantua, que él diseñó y decoró, pero la fachada de su casa en Mantua muestra su original tratamiento del clasicismo.
El Palazzo del Tè es una de las obras manieristas más importantes del norte de Italia; su influencia va desde el Veneto hasta Alemania y Fontainebleau. El Palazzo se construyó en la isla del Tè, en las afueras de Mantua, donde los Gonzaga tenían sus cuadras, y se utilizaba para cazar y celebrar fiestas tras la caza. Como se construyó sobre estructuras preexistentes, no se hizo todo de una vez; los cimientos antiguos tuvieron que sostener las irregularidades arquitectónicas introducidas por Giulio en el edificio, especialmente en la fachada de la primera parte construida (la septentrional). Estas irregularidades fueron moderadas en las partes construidas posteriormente, hasta conformar un bloque cúbico alrededor del patio (que en origen tenía un laberinto), como se ve en el plano del palacio, que conocemos a través de una copia casi contemporánea.
El precedente directo del palacio es la Villa Lante. El sobrio diseño de las tres fachadas principales, con pilastras dóricas y tres aberturas en las puertas, contrasta con la fachada que da al jardín. En ésta el triple ritmo marcado en las puertas se combina con un frontón clásico derivado de los arcos de triunfo romanos (el frontón no se llegó a hacer, pero aparece en dibujos basados en el proyecto original). El patio resulta más ligero y alegre que las sombrías fachadas del edificio: en su diseño de los triglifos del frontón, Giulio vuelve a retomar motivos clásicos con un típico ingenio y originalidad.
Giulio dirigió un gran taller especializado en la decoración de edificios. La combinación de estuco y frescos en el Palazzo del Tè y en la pequeña gruta recuerda la decoración de Villa Madama. Los caballos de la Sala dei Cavalli responden al interés de los dueños por dichos animales, y la ilusión de que están prolongando la amplitud de un espacio arquitectónico deriva de los frescos que Mantegna realizó en la Camera degli Sposi del Palacio Ducal de Mantua. Este interés por la ilusión óptica también influyó en los acusados escorzos que aparecen en las escenas sobre la historia de Cupido y Psiquis. Todo ello culmina en la Sala de los Gigantes, en la que Júpiter y otros dioses del Olimpo provocan la caída de musculosos gigantes que recuerdan las figuras de Miguel Ángel y parecen derrumbarse sobre el espectador: en su lucha, hasta parecer que van a provocar el hundimiento del edificio. El efecto gustó mucho a Vasari, que visitó el palacio con Giulio y describió esta sala con entusiasmo en sus *Vidas de artistas*. La ilusión óptica vuelve a aparecer en los frescos realizados por Zelotti en Villa Thiene, y en los de Battista Franco en Villa Malcontenta, ambos probablemente fechados en los años 50 del siglo XVI.

Goes, Hugo van der c. 1436-82

Hugo van der Goes fue el pintor flamenco más importante de la segunda mitad del siglo XV. Aparece como maestro en el gremio de pintores de Gante en 1467, del que fue presidente de 1473 a 1475. Van der Goes hizo con más soltura que ningún otro pintor flamenco de la época pinturas de grandes dimensiones, como el retablo Portinari (c. 1475; Uffizi, Florencia). Paradójicamente, este gran artista es recordado fundamentalmente por el retablo que pintó en Italia. Su obra más importante ejerció una considerable influencia sobre los pintores italianos del siglo XV, mientras que prácticamente pasó inadvertida en los Países Bajos. La historia del retablo nos ayuda a comprenderlo. Tommaso Portinari era el agente del banco de los Medici en Brujas, donde, como lo demuestran los documentos, Van der Goes se encontraba en 1468. Cuando Portinari quiso encargar un cuadro a un artista famoso de la zona, exigió que el fondo paisajístico fuera una vista de su ciudad natal, Florencia. Como el retablo iba destinado a la capilla familiar de la iglesia de San Egidio, Portinari también tuvo que especificar que las dimensiones de la obra debían ser las usuales en los retablos florentinos. Ciertamente había pinturas holandesas (y también pintores) en Italia en la época en que el retablo Portinari llegó allí: por tanto, otras obras habían mostrado ya el realismo y detallismo predominantes en el retrato y el paisaje holandeses. Pero el retablo Portinari se diferencia de otras obras no sólo por su calidad excepcional, sino también por su tamaño, inusual para una pintura flamenca de esta época. En efecto, se trata de un tríptico con una Natividad en la tabla central y retratos del donante y su esposa a ambos lados. En las contraventanas hay una Anunciación.

Desde el punto de vista iconográfico y técnico, la obra fue fundamental para los pintores florentinos que la vieron c. 1475. El Niño está en el suelo, rodeado de personas que lo adoran, iconografía típica del norte de Europa que pronto alcanzó gran popularidad en Italia. Destacan los tres pastores que aparecen en la Anunciación, que constituyen un estudio casi fotográfico de tres campesinos. Aparte de su importancia desde el punto de vista iconográfico, el retablo es un magnífico ejemplo de cómo se pintaba al óleo en el norte de Europa en esos momentos. Esta técnica era conocida ya en Italia, pero en Florencia no había una pintura de tales dimensiones y que demostrara de forma tan contundente las ventajas de la pintura al óleo frente al temple, ya que con la primera los colores fríos tienen una luminosidad de la que carecen con el segundo.

La composición del retablo Portinari es amplia, espaciosa, a diferencia de la de otra obra de Van der Goes, *La adoración de los Reyes Magos* (retablo de Monforte, c. 1463-75; Staatliche Museen, Berlín). Ésta es una pintura mucho más compacta, anterior al retablo Portinari y mucho más cercana que éste en espíritu a la obra de los grandes predecesores de Van der Goes, sobre todo a la de Rogier van de Weyden. Una pintura posterior al retablo Portinari es *La muerte de la Virgen*. Su carrera debió de ser corta, ya que en 1478 se retiró casi por completo a un monasterio cercano a Bruselas y fue volviéndose progresivamente loco.



Hugo van der Goes: *La caída del hombre;* tabla; 36 × 23 cm.; c. 1467-77. Kunsthistorisches Museum, Viena.



Vincent van Gogh: *Grupo de casas con una colina al fondo (Vista de Auvers)*; óleo sobre lienzo; 50 × 100 cm.; 1890. Tate Gallery, Londres.

La narración del sufrimiento de Van der Goes que nos ha dejado otro monje del monasterio sugiere que los ataques de locura, cada vez más frecuentes, se manifestaban como manías religiosas que le hacían estar convencido de su condenación eterna.

Gogh, Vincent van 1853-90

El artista holandés Vincent van Gogh es actualmente uno de los pintores más conocidos del mundo, pero gran parte de su fama se debe a su trágica vida y a la carga dramática que posee su corta carrera. Su obra, su personalidad y sus inquietudes intelectuales, claramente visibles en sus más de 600 cartas que se conservan, exigen, sin embargo, un análisis más profundo. Fue un hombre muy inteligente, sensible y de gran personalidad, ávido lector de libros de literatura de la época, filosofía e historia y enterado de las interesantes corrientes artísticas y sociales del siglo XIX.
Antes de morir, a la edad de treinta y siete años, la vida de Van Gogh se había centrado en tres puntos: la religión, el arte y la literatura. Había nacido en Zundert (Holanda). Su padre era pastor evangelista y entre sus tíos había marchantes de arte, almirantes y libreros. Empezó a trabajar en 1869, a los dieciséis años de edad, en la galería de arte que su familia poseía en La Haya; la galería se había asociado con una compañía francesa y era conocida como Goupil et Cie.
A Vincent le gustaba el trabajo en ella, pues ya se sentía absorbido por el arte. Su primer contacto con él se produjo desde la óptica del marchante y crítico aficionado, y su juicio era agudo y certero. Le gustaban los pintores holandeses del siglo XVII, como Rembrandt, Hals y Jacob Ruisdael, y los paisajistas franceses de la Escuela de Barbizon, como Millet, Rousseau y Dupré. También apoyó a la recientemente creada Escuela de La Haya, formada por varios artistas holandeses, a muchos de los cuales llegó a conocer personalmente durante su estancia en La Haya de 1869 a 1873. Su gusto y admiración por estos artistas no cambió en toda su vida. En 1888 escribió a su amigo, el artista Émile Bernard: «Cuando visito el Louvre, cosa que sigo haciendo, con gran emoción voy, antes que nada, a ver los cuadros de los holandeses, especialmente los de Rembrandt».
Van Gogh trabajó para Goupil et Cie. en Londres (1873-75) y París (1875-76), pero sufrió una depresión tras una desafortunada experiencia con la hija de su patrona londinense, y en abril de 1876 acabó siendo despedido de la compañía. Entonces se hizo paulatinamente más profundamente religioso y se dedicó a leer la Biblia con asiduidad. En 1877 trabajó durante varios meses para un librero de Dordrecht. Su amor por la literatura se traducía en sus variadas lecturas y en sus amplios gustos. Admiraba, entre otros, autores como el historiador francés Michelet, novelistas como Zola, los hermanos Goncourt y Maupassant y escritores ingleses como George Eliot, Dickens y Carlyle. Posteriormente introdujo sus libros preferidos en sus cuadros. Así, en el retrato del *Dr. Gachet* (1890; colección privada) el retratado apoya su hombro en dos novelas de los hermanos Goncourt, *Germinie Lacertueux* y *Manette Salomon*. Los libros también inspiraron directamente su pintura: el cuadro titulado *La Berceuse* (Museo Kröller-Müller, Otterlo), es decir, la acunadora, en que aparece madame Roulin, la mujer del cartero de Arles, fue pintado después de que Vincent leyera la obra de Pierre Loti *Pêcheurs d'Islande* (*Pescadores de Islandia*) y sintiera que los marinos podían agradecer en alta mar la contemplación de una imagen del cariño materno,

como era ésta.
A finales de los años 70, la religiosidad de Van Gogh se fue agudizando. Pasó nueve meses en Inglaterra colaborando con los metodistas, y llegó a escribir y pronunciar un largo sermón. A mediados de 1877 decidió seguir los pasos de su padre e ingresar en la Iglesia evangélica. Con este fin estudió en Amsterdam y Bruselas, y en el mes de noviembre de ese mismo año fue de prueba como evangelizador a una región minera de Bélgica asolada por la miseria, el Borinage. Fue una época trascendental para Van Gogh, que vivió la práctica del Evangelio, dedicándose por entero a los mineros, cuidándoles cuando resultaban heridos en una explosión en una mina, despreocupado de la ropa, la comida y otros asuntos terrenales. Pero su voluntad de llevar a la práctica al pie de la letra los mandatos del Evangelio chocó con las altas jerarquías eclesiásticas. Su comportamiento contradecía las convenciones aceptadas en su clase y actividad, y fue expulsado del estamento religioso. Van Gogh renegó de la hipocresía del alto clero y de las llamadas «personas respetables». Pronto sería rechazado de nuevo por vivir demasiado de acuerdo con sus ideas religiosas: en efecto, en La Haya muchos artistas le dieron la espalda por dar cobijo a una mujer abandonada y desamparada. En 1884, en Nuenen, su amistad con Margot Begerman fue objeto de tales habladurías, que ésta intentó suicidarse. Por eso escribió a su hermano Theo:

> «Por el amor del cielo, ¿qué sentido y significado tiene la absurda religión que profesa la gente respetable? Resultan totalmente absurdos, convirtiendo a la sociedad en una especie de manicomio, en el que todo está patas arriba...»

A los veintiséis años, Van Gogh había realizado ya varios trabajos y en todos había fracasado. Vagó entonces por el Borinage totalmente desesperado, como cuenta a Theo en una carta emocionante escrita en el mes de julio de 1880. Todo lo que le interesaba se fue concentrando entonces en una sola actividad: el arte. Se centró en el arte que conocía (Rembrandt, Delacroix, Millet) y en los libros de Dickens, Victor Hugo y Michelet. Escribió por entonces:

> «Hay algo de Rembrandt en Shakespeare... de Delacroix en Victor Hugo; y hay algo de Rembrandt en los Evangelios, o algo de los Evangelios en Rembrandt.»

Durante sus paseos por el Borinage, Van Gogh había intentado llegar hasta Courrières para visitar a un artista al que admiraba, Jules Breton. Veamos cómo describe el momento en que tomó la decisión:

> «Pues bien, incluso sintiéndome profundamente miserable, recuperé algo de la energía perdida y me dije: a pesar de todo, volveré a trabajar, a coger el pincel, que he abandonado por el gran desaliento que noto en mí, y seguiré dibujando. A partir de ese momento tenía la sensación de que todo había cambiado.»

Van Gogh había dibujado antes de 1880. En su juventud había realizado bonitos dibujos, fundamentalmente copias de grabados. También había hecho pequeños apuntes y caricaturas para una niña de La Haya en 1872 y 73. Nos ha dejado imágenes de la mayor parte de las casas en que vivió. Al volver a coger el pincel, tenía las ideas más claras sobre lo que quería hacer: deseaba realizar dibujos de gente trabajando en un estilo crudo, adecuado al tema de las obras, que expresara sus sentimientos sobre «la gente»: primero los mineros, después los tejedores y, por último, los campesinos de Brabante y Provenza.
A partir de este momento su carrera se divide en períodos dominados por los lugares en que vivió: Etten en 1880, La Haya en 1881 a 1883, Drenthe en 1883, Nuenen en 1883 a 1885, Amberes de 1885 a 1886, París de 1886 a 1888, Arles en 1888, St. Remy en 1889 y 90, y Auvers en 1890. Durante la primera mitad de su carrera artística vivió en Holanda, donde desarrolló un estilo personal dentro de la línea de la Escuela de La Haya. Sería un error olvidar las primeras obras de su corta carrera. Los colores sombríos, las espesas capas de pintura y el gusto por la representación de campesinos en sus cabañas o trabajando en los campos recuerdan las pinturas de Josef Israels (1824-1911) y Anton Mauve (1838-88).
Mauve estaba emparentado con Van Gogh por matrimonio y se habían hecho muy amigos. Vincent le pidió consejo y apoyo cuando decidió ser artista. Mauve fue su único maestro en el sentido estricto de la palabra: Van Gogh siempre le estuvo agradecido. Cuando se enteró de su muerte, acaecida en 1888, Vicent escribió en uno de sus mejores cuadros, un árbol brotando de nuevo al llegar la primavera: «Souvenir de Mauve», y lo envió a su viuda.
En esa época se sintió atraído por la pintura de figuras, ya que pensaba que la manifestación más alta del arte moderno era la representación de los campesinos en acción. Algunos de sus mejores dibujos están inspirados en los hombres y mujeres de Nuenen captados en sus faenas agrícolas. Entre los cuadros de estos años destacan *Los comedores de patatas* (1885; Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam), en el que se ve a una familia reunida alrededor de una mesa a la tenue luz de su vieja lámpara de petróleo, comiendo las patatas que han cultivado y recolectado. El tema había sido tratado ya por otros artistas holandeses de la época bajo los títulos de «La comida frugal» o «Comedores de patatas»; a Josef Israels le gustaba especialmente este asunto. El cuadro de Van Gogh carece, sin embargo, de todo sentimentalismo, carácter anecdótico o comentario social evidente. La pincelada es vigorosa, los colores sombríos, y la pintura refleja el sincero aprecio que Van Gogh sentía por estos campesinos. Era consciente de que su forma de vida iba siendo minada por la industrialización, que acabaría con la existencia sencilla que hasta entonces el hombre había llevado en contacto directo con la naturaleza.
Van Gogh se sentía, sin embargo, aislado en el campo, lejos de otros artistas, y por eso se matriculó en una academia de dibujo de Amberes. Pero, repentinamente, decidió trasladarse a París, y envió a Theo esta nota: «Querido Theo, no te enfades conmigo por actuar tan precipitadamente... Estaré en el Louvre a partir del mediodía o antes, si así lo deseas».
En París estaban surgiendo nuevas ideas y movimientos, y esto excitaba la imaginación de cualquier artista joven. Van Gogh pudo ver la exposición de los impresionistas, los Salones anuales, la exposición del nuevo Salón Nacional, una retrospectiva de su artista preferido, Millet, exposiciones de Monet y Renoir en la galería Petit y obras simbolistas de Gustave Moreau y Odilon Redon. Frecuentó el estudio del renombrado pintor Ferdinand Cormon, y allí conoció a Henri de Toulouse-Lautrec. La obra de los

Vincent van Gogh: *Figura de escolar*; óleo sobre lienzo; 63,5 × 54 cm.; 1890. Museo de Arte, São Paulo.







Vincent van Gogh: *Autorretrato con oreja vendada;* óleo sobre lienzo; 60 × 49 cm.; 1889. Courtauld Institute Galleries, Londres.

impresionistas, y más concretamente la de Claude Monet, le entusiasmó: los colores eran brillantes y alegres; el tema, libre, aunque predominaran las vistas de París y los paisajes. Vincent se puso a experimentar en seguida en la práctica las ideas de los neoimpresionistas, que había conocido a través de Paul Signac. Puntos de color quebrado empezaron a verse en sus lienzos, y pinceladas nerviosas, como si se hubieran aplicado con prisa. Esta tendencia fue aumentando.
Van Gogh llegó a París en un momento en que los artistas jóvenes estaban desarrollando una serie de ideas que iban más allá del impresionismo,

Vincent van Gogh: *Mujer en el «Café du Tambourin»*; óleo sobre lienzo; 55,5 × 46,5 cm.; 1887. Rijkmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam.

y en que los artistas ya consagrados, como Monet y Renoir, empezaban a explorar estas nuevas ideas. Vincent se interesó por ellas, pero prefirió seguir una línea más personal, influido por los grabados japoneses entonces de moda en París. El cubrimiento de amplias zonas del lienzo con un color puro y la elección de temas populares hicieron que el artista considerara estos grabados como obras no puramente decorativas, sino susceptibles de un análisis más profundo: eran un edén de luz y color. Las tensiones y luchas existentes en la vida artística parisina de la época entre las distintas tendencias disgustaron a Van Gogh, que decidió marchar al sur de Francia a buscar su propio Japón de luz y color. Allí esperaba encontrar una comunidad de artistas que colaboraran entre sí, como la Escuela de Barbizon, la de La Haya y los talleres de grabadores japoneses.
Al pintor le atraía el sur, y sentía que había encontrado su Japón: pero también le recordó a su Holanda natal. Escribió a su hermana que lo que había aprendido en París no le servía, y en sus cartas a Theo decía que la campiña de Provenza le recordaba las obras de Ruisdael y Hobbema. En los paisajes pintados por Van Gogh en esta época aparecen las mismas llanuras inmensas que en los dos pintores holandeses del siglo XVII; además, se repite el motivo holandés de los puentes levadizos, que habían sido construidos en Provenza por ingenieros venidos de los Países Bajos.
En 1888 Vincent convenció a Paul Gauguin de que se reuniera con él en Arles con el fin de fundar una sociedad de artistas que llevaría el nombre de «Estudio de los trópicos». Pero los dos artistas tenían distintos puntos de vista sobre pintura, y esto se tradujo en violentas discusiones que Van Gogh calificó de «eléctricas». Gauguin quería liberar al arte de su dependencia de la naturaleza, mientras que el pintor holandés había dedicado su carrera al estudio naturalista de la realidad que le rodeaba. Había escrito a Émile Bernard: «Podemos (y los antiguos pintores holandeses ya lo hicieron)..., podemos pintar un átomo de caos, un caballo, un retrato, manzanas, un paisaje, a tu abuela...» Él creía que estos temas podían ser transformados, mediante el color y el sentimiento, en símbolos. Por ejemplo, el jarrón de flores más sencillo que Van Gogh pintó, *Los girasoles* (1888; National Gallery, Londres), es una bellísima evocación del sol que se puede considerar única en la historia del arte. Sin embargo, sigue siendo «un átomo de caos» observado con humildad y amor. Las tensiones entre Gauguin y Van Gogh culminaron en un violento ataque de éste a su amigo, seguido de una horrible automutilación, cuando el holandés se cortó parte de la oreja izquierda con una navaja.
Este primer ataque de locura provocó el encarcelamiento y posterior liberación de Vincent; más tarde volvería a ser encarcelado a petición del pueblo de Arles, y finalmente ingresó voluntariamente en el hospital

psiquiátrico de St. Paul, en St. Remy. La enfermedad de Van Gogh se caracterizaba por frecuentes ataques, seguidos de períodos de letargo e inactividad, a su vez seguidos de una completa lucidez y una sorprendente actividad. Se ha dicho que era esquizofrenia, epilepsia o una tara familiar hereditaria.
El escaso desarrollo de la psiquiatría en esa época dificulta el conocimiento de su enfermedad, pero es probable que Van Gogh padeciera un tipo de epilepsia temporal cuyos síntomas a menudo recuerdan los de la esquizofrenia. Es posible que su «locura» no afectara directamente a su arte; pero esta experiencia y el miedo a futuros ataques, con la consiguiente depresión, inevitablemente tuvieron que desequilibrarle.
Van Gogh pintó en St. Remy y se observa un cambio en su estilo: los tonos se hacen más sombríos y las formas están agitadas, como si tuvieran energía propia y escaparan al control del artista. Las nubes se retuercen en un cielo tormentoso y los cipreses suben hacia el cielo como si fueran de fuego. Resulta significativo que Van Gogh volviera a inspirarse en temas de su primera época y en artistas como Millet, Rembrandt y Delacroix, cuya obra tradujo en sus cuadros con su propia paleta. Pidió a Theo que le enviara dibujos antiguos y volvió a pintar campesinos, cabañas y paisajes, reunidos bajo el título de «Recuerdos del Norte». También dibujó de memoria una versión de *Los comedores de patatas*.
Una de sus obras más importantes de este período es la copia del aguafuerte de Rembrandt *La resurrección de Lázaro* (1890; Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam). En él, Rembrandt se servía de un rayo de luz para simbolizar el poder que emana de Cristo. Van Gogh elimina la figura de Cristo, sustituyéndola por un gran sol amarillo, cuya luz, representada por un dorado que inunda la pintura, simboliza la fuerza de la vida. Así, transforma a Rembrandt a través del sol; el norte y el sur se juntan; la religión, el arte y la naturaleza forman una unidad.
Van Gogh volvió al norte en mayo de 1890. Pasó por París, vio algunas exposiciones y visitó a su cuñada por primera vez antes de marchar a Auvers. En este pueblecito de las afueras de París fue tratado por su amigo, el Dr. Gachet, que era médico, pintor y amigo de los impresionistas. Van Gogh trabajó mucho en este período, realizando dibujos y pinturas a un ritmo de uno a dos por día. Sabiendo que se suicidó en julio de ese mismo año, se está tentado de mirar esta fase de su carrera con otros ojos, intentando descubir en sus luminosos y enérgicos cuadros premoniciones y augurios. A Vincent le preocupaba su hermano Theo, que había sido su único apoyo financiero durante los últimos diez años. La angustia de la dependencia económica, la sensación de fracaso, el miedo al futuro y a posibles nuevas crisis, con el consiguiente riesgo de no poder seguir trabajando, debieron de pesar mucho, comprensiblemente, en su ánimo. En una de sus últimas cartas, Van Gogh se muestra preocupado por la vulnerabilidad de los artistas frente al mercado artístico. Ciertamente algunas de sus pinturas de esta época expresan desolación y vacío.
El 27 de julio de 1890 Vicent intentó suicidarse con una pistola: murió de resultas de las heridas dos días después, en brazos de Theo, a los treinta y siete años. La tragedia de su muerte ha oscurecido su vida, y su obra a menudo parece acompañada de una etiqueta invisible que dice: «Esto fue pintado por un hombre que estaba loco y se suicidó».
Van Gogh fue un gran dibujante y un colorista brillante. Al principio su estilo es vigoroso, con perfiles marcados, pero se hace más flexible al empezar a dibujar paisajes. En ellos la técnica es variada, consistiendo en miles de toques diferentes: puntos, manchas de color, pinceladas sinuosas, etc. La combinación de estos elementos crea una sensación de energía, movimiento, vibraciones intensas. El período más conocido de Van Gogh, desde el punto de vista de su pintura, es la época de Arles (1888-89). En ella combinó sus conocimientos técnicos de las nuevas teorías sobre el color con el gusto por los grabados japoneses de colores intensos, el estudio de la obra de Eugéne Delacroix y sus temas preferidos: girasoles, campesinos y vistas del mar que contempló y observó en el sur. Van Gogh era muy sensible al color, del que se quería servir para expresar algo más que la mera apariencia de las cosas.
Con este fin empleó combinaciones cromáticas casi simbólicas; por ejemplo, en el retrato de un amigo colocó una cabeza exageradamente rubia sobre un fondo de color azul intenso para crear «el misterioso brillo de una estrella pálida en el infinito». Quería incorporar a sus cuadros la energía de sus dibujos. Por eso aplicaba al lienzo colores brillantes con pinceladas nerviosas, creando formas sinuosas, resplandecientes estrellas y soles rodeados de halos y rayos y cipreses con ramas como lenguas de fuego.

Gonçalves, Nuno fl. 1450 y 1471

La historia de la pintura portuguesa en el siglo XV está dominada por la figura de Nuno Gonçalves.
Se le recuerda fundamentalmente por su espléndido retablo de *La veneración de San Vicente* (Museo Nacional de Arte, Lisboa), pintado para el monasterio lisboeta de São Vicente de Fora. Es relativamente escasa la pintura portuguesa anterior a mediados del siglo XV que ha llegado hasta nosotros; la mayor parte demuestra fuertes influencias italianas, y ninguno de los frescos o retratos de Gonçalves pueden considerarse inspirados en la tradición nacional.
La vida de Nuno Gonçalves está poco documentada.
No se ha podido atribuir con total seguridad ninguna otra obra a este artista. Pinturas de San Teotonio y San Francisco y un retrato de un joven demuestran que tuvo varios discípulos: tras él surgió una tradición floreciente, que duró hasta bien entrado el siglo XVI.

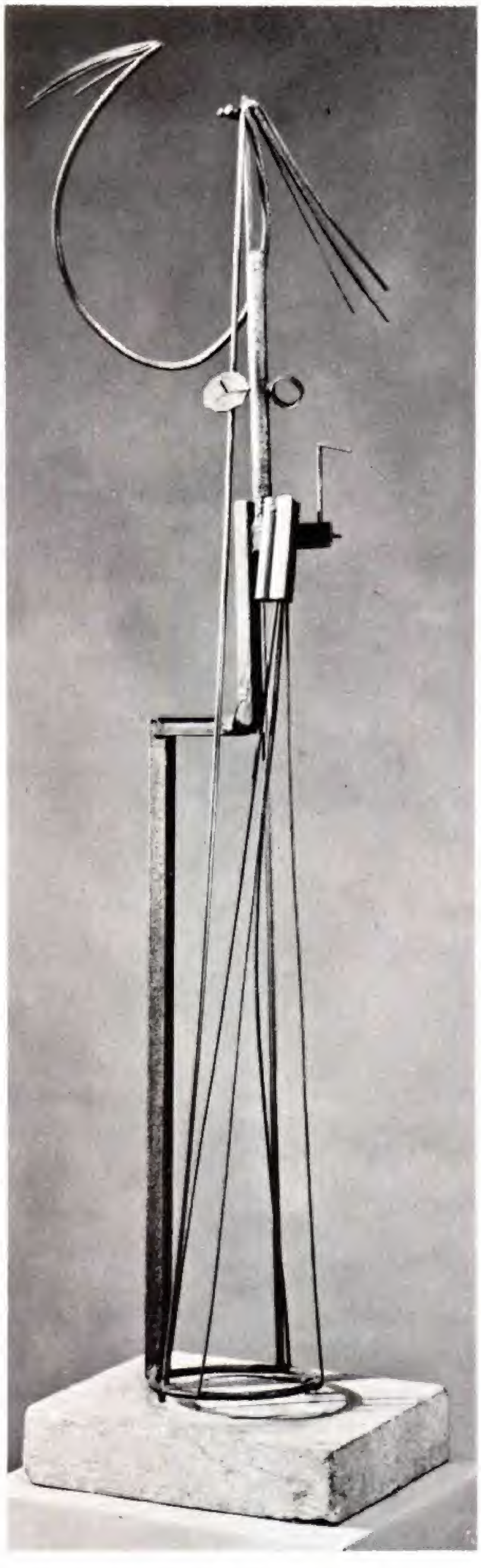
González, Julio 1876-1942

El escultor español Julio González nació en Barcelona en 1876. Su padre y su abuelo eran orfebres, y Julio y su hermano mayor, Joan, siguieron la tradición familiar. Estudiaron pintura en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona; entre los artistas jóvenes que conoció en esta época estaba Pablo Picasso, que seguiría siendo amigo de Julio a lo largo de toda su vida.
En 1900 la familia González se trasladó a París, donde realizó obras de metalistería expuestas en la capilla francesa y en Chicago. Julio trabajó en el taller familiar, pero, al mismo tiempo, intentó consolidarse como pintor, si bien con poco éxito. En este período era la sombra de su hermano Joan, cuya muerte prematura, acaecida en 1908, fue un duro golpe que extinguió las dotes creativas de Julio durante varios años. Se retiró entonces del mundo del arte: durante la Primera Guerra Mundial

trabajó en la fábrica de coches Renault, y allí aprendió la técnica de soldadura con oxiacetileno.
Poco a poco Julio González fue volviendo a la actividad artística, pero centrándose ahora en la escultura en vez de la pintura; realizó fundamentalmente obras en metal, algunas de ellas coloreadas. Aconsejó en varias ocasiones sobre esta técnica a su amigo Picasso (1930-31), y la reanudación de esta vieja amistad liberó de nuevo su fantasía creativa. A partir de 1930 y hasta su muerte en 1942, González realizó varias esculturas en hierro en las que mostraba las posibilidades formales de este duro pero expresivo material. Algunas, como *Montserrat* (1936-37; Stedelijk Museum, Amsterdam), son realistas, mientras que otras tienen un estilo más metafórico, como *El beso* (1930) y varios *Hombres cactos* (1939-40). Estas obras muestran una nueva actitud frente al espacio escultórico; por eso se considera a Julio González uno de los escultores más importantes del siglo XX.

Gorky, Arshile 1904-48

Gorky fue un pintor americano que desempeñó un papel fundamental en la unión de la abstracción y el surrealismo, la cual constituirá la base de un nuevo estilo: el expresionismo abstracto.
Nació Vosdanig Manoog Adoian, (su nombre original) en Khorkom, un pueblecito cercano al lago Van, en la Armenia turca. Era hijo de un cultivador y comerciante de trigo. Víctima de la persecución turca, la familia emigró a los Estados Unidos en 1920; vivió en Boston y más tarde en Providence, Rhode Island, donde Gorky empezó a estudiar arte. Hacia 1925 se trasladó a Nueva York y adoptó el nombre de Arshile Gorky. Conoció al pintor Stuart Davis en 1929 y se hicieron muy amigos. Sus primeros cuadros importantes son naturalezas muertas de estilo cubista; pero sus obras más conocidas son sus retratos, especialmente el de *El artista y su madre*, basado en una fotografía tomada en 1912 (1926-35; Whitney Museum of American Art, Nueva York).
En 1933, Gorky conoció a otro joven pintor emigrante, Willem de Kooning, y su estilo cambió por influencias del Picasso surrealista y de las obras abstractas de Arp y Miró. En sus dibujos y pinturas se repiten a veces determinados temas: como ejemplo



Julio González: *Gran maternidad*: metal; altura: 130 cm.; 1930-33. Tate Gallery, Londres.

cabe citar *Jardín en Sochi* (1940-42; hay una versión de 1941 en el Museum of Modern Art de Nueva York). Estas pinturas reflejan recuerdos infantiles del autor y son composiciones de formas muy sugerentes.
Hacia 1944 Gorky conoció a André Breton, Matta y otros surrealistas que se habían refugiado en Nueva York al empezar la guerra. Comienza entonces la fase final de su arte. Sus pinturas muestran abiertamente las cualidades fluidas que aparecen ya en Kandinsky en 1914, y se hacen más abstractas. Al enfrentarse a desastres privados como el incendio de su estudio o una operación de cáncer en 1946, sus cuadros empiezan a resultar más angustiosos y trágicos en forma y color. Obras como *Agonía* (1947; Museum of Modern Art, Nueva York) y *Los desposorios II* (1947; Whitney Museum of American Art, Nueva York) destacan en este período final, que termina con el trágico suicidio de Gorky tras sufrir en julio de 1948 un accidente de coche que le dejó incapacitado.

Goshun, Matsumara 1752-1811

Matsumara Goshun fue el fundador de la Escuela *Shijo* de pintura japonesa, basada en la combinación del realismo de la Escuela *Maruyama* con el estilo neochino de la Escuela *Nanga*; su nombre deriva del lugar en que estaba ubicado el estudio de Goshun: la Calle Cuarta de Kyoto. Fue un importante estilo pictórico y de ilustración de libros en el siglo XIX.

Gossaert, Jan c. 1478-1532

El pintor flamenco Jan o Jennyn Gossaert es llamado también Mabuse, nombre que deriva de Mauberge, en Hainault, lugar donde nació. A partir de 1516 aproximadamente suele latinizar su nombre, firmando sus obras como «Joannes Malbodius». Aparece inscrito en el gremio de pintores de Amberes en 1503. Hacia 1507 era pintor de corte de Felipe de Borgoña, hijo ilegítimo de la casa ducal borgoñona y gobernador de Gelderland y Zutphen.
Cuando Felipe encabezó una embajada a Roma al servicio del emperador Maximiliano (1508), llevó a Mabuse en su séquito. El pintor se quedó en la Ciudad Eterna varios meses más que su protector: regresó a Midelburg, en los Países Bajos, a finales de 1509. Siguió al servicio de Felipe cuando éste fue nombrado obispo de Utrecht (1517) y se sabe que también trabajó en la corte de Margarita de Austria, regente de los Países Bajos.
La adoración de los Magos (National



Gallery, Londres) es la obra maestra de su primera época.
Tras su visita a Italia, Mabuse introduce en sus pinturas numerosos elementos de la antigüedad clásica, que le interesa más que el Renacimiento. Su estilo se hace entonces más escultórico. *San Lucas pintando a la Virgen* (1515; Kunsthistorisches Museum, Viena) es una pintura en que la acción se desarrolla en un interior clásico decorado con elementos de la antigüedad. También realizó una serie de pequeños cuadros de tema mitológico, muchos de ellos probablemente pintados para Felipe. Antes de esta época la pintura de desnudos prácticamente se había limitado al tema de Adán y Eva. Gossaert amplió el repertorio con las pinturas de *Neptuno y Anfitrite* (1516; Staatliche Museen, Berlín), *Hércules y Deyanira* (1521; Musée Royaux de Beaux-Arts de Belgique, Bruselas).
Sus retratos resultan más conservadores desde el punto de vista estilístico, y se mantiene la tradición flamenca de colocar las figuras tras una especie de alféizar o repisa. *Los hijos del rey Cristián II de Dinamarca* (1526-27; Hampton Court Palace, Londres) es uno de sus estudios más bellos.
El papel fundamental desempeñado por Gossaert en el desarrollo de la pintura holandesa no tardó en ser reconocido. Guicciardini escribió en su *Descrittione di tutti i Paesi Bassi* (1567) que «fue el primero que llevó a estas tierras desde Italia el gusto por introducir desnudos en los cuadros de tema histórico o poético».

Goujon, Jean c. 1510-65

Jean Goujon es el pintor francés más importante de mediados del siglo XVI; pertenecía al grupo de artistas de este país que emergieron a finales de este período, durante el cual el panorama artístico francés había estado dominado por Italia. Su estilo escultórico tenía muchas influencias de la primera generación de artistas italianos que trabajaron en Fontainebleau. Tomando características manieristas como Rosso y Primaticcio, las asoció a un delicado clasicismo típicamente francés.

Arshile Gorky: *Cascada;* óleo sobre lienzo; 155 × 144 cm.; 1943. Tate Gallery, Londres.



Jan Gossaert: *Jean Carondelet*, del díptico Carondelet; tabla; 43 × 27 cm.; 1517. Louvre, París.

Las noticias que tenemos sobre su nacimiento y formación son confusas. Entre las primeras obras que se le han atribuido está el sepulcro de Louis de Brézé, esposo de Diana de Poitiers, que se encuentra en la catedral de Rouen. Indudablemente, las cariátides del sepulcro anuncian las que realizaría en 1550 como parte de la decoración del Louvre.
El primer encargo que recibió en París fue una decoración con relieves en St. Germain L'Auxerrois (entre los relieves destaca un *Descendimiento* de 1544), en el que es evidente la influencia de artistas manieristas italianos como Rosso. La mayor parte de sus obras son bajorrelieves

en los que se pone el acento en las superficies planas, frente al centrado en el volumen que se ve en muchos cuadros manieristas.
En su famosa obra de la Rue aux Fers, la Fuente de los Inocentes (1550; reconstruida en 1776 en la plaza que se levantó en el sitio en que se hallaba antes el cementerio de los Inocentes), se aprecia una combinación de clasicismo y manierismo, rasgo típicamente francés; esto es especialmente evidente en los seis relieves de ninfas que llevan urnas, representadas en distintas posturas. A mediados del siglo XVIII, el crítico A. N. Dézallier d'Argenville escribió que estas obras no podían ser admiradas en exceso, y en el siglo XIX, por el contrario, seguían copiándolas artistas como Renoir y Cézanne.
La escultura francesa más famosa de mediados del siglo XVI, *Diana y el venado* (Louvre, París), ejecutada en origen para el castillo de Anet, se había atribuido tradicionalmente a Goujon. Actualmente se duda bastante de su autoría.

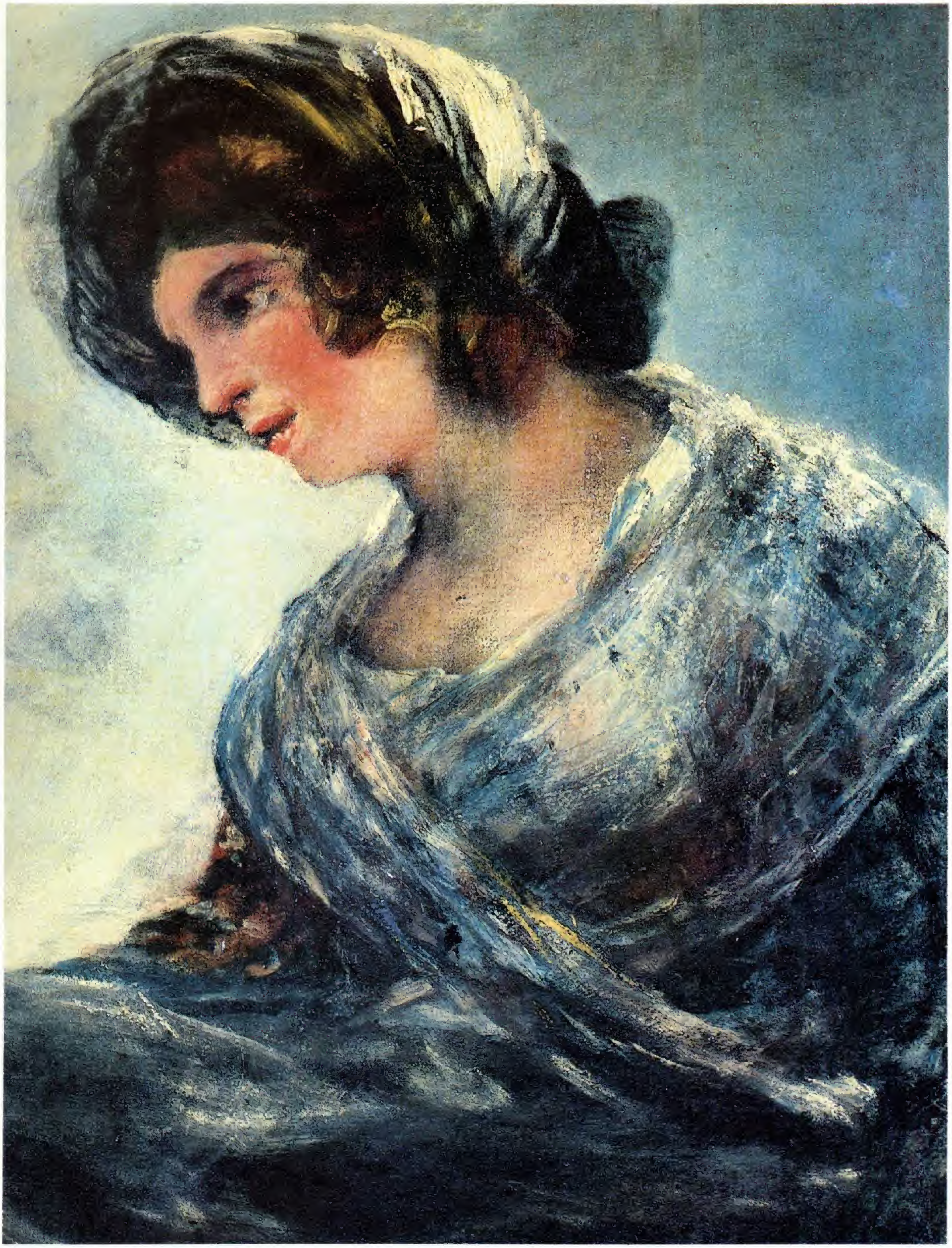


Jean Goujon (atribuido): *Diana y el venado*; mármol; c. 1550-54. Louvre. París.

Goya 1746-1828

El pintor español Francisco de Goya y Lucientes, conocido simplemente por Goya, nació en Fuendetodos, un pueblecito cercano a Zaragoza. Su padre era maestro dorador. Su carrera como artista fue decidida cuando tenía catorce años, entrando como aprendiz en el taller de José Luzán, conocido decorador de iglesias. El arte español había estado en decadencia durante mucho tiempo, hasta que Carlos III llamó a Madrid a los dos artistas más importantes de momento: Mengs y G. B. Tiepolo. A la sombra de estos dos pintores desarrolló Goya su estilo. Algunas de sus primeras obras que han llegado hasta nosotros fueron ejecutadas durante una estancia del artista en Italia en 1771, y en ellas se ve lo lejos que se encontraba aún del gusto artístico de la época. El Goya que conocemos a través de sus últimas obras no aparece hasta después de 1775.
A su regreso de Italia consiguió el primero de una serie de encargos para decorar iglesias, que comenzó con la basílica del Pilar en Zaragoza, prácticamente su ciudad natal. Mientras trabajaba allí, se casó con Josefa Bayeu, hermana de Francisco Bayeu, que era el principal colaborador de Mengs y el artista zaragozano más admirado del momento.
Carlos III nombró a Mengs director de la Real Fábrica de Tapices de Madrid; recomendado por Francisco Bayeu, Goya dibujó cartones para tapices para esta fábrica. Estos cartones, que se conservan en el Museo del Prado de Madrid, reflejan la maestría que Goya fue adquiriendo en el medio, desde el primer boceto al óleo, que hizo en 1774, hasta el último, fechado en 1792. Dejando de lado sus habilidades pictóricas, los cartones de Goya superan en calidad a cualquier otra obra decorativa hecha en Europa en esa época. *El parasol* (1778; los cartones se conservan en el Museo del Prado. Madrid) destaca por el perfecto equilibrio logrado entre los perfiles al estilo de Tiepolo y la solidez clásica característica de Mengs, pudiéndose considerar uno de los últimos grandes logros de la escuela barroca.
El contacto de Goya con la corte le permitió dar un nuevo paso adelante en su evolución estilística. En 1777-78 hizo una serie de apuntes de cuadros de Velázquez conservados en las colecciones reales. Así entró en contacto con la técnica de la aguatinta, de la que pronto se convertiría en uno de los mayores expertos del mundo, y con la obra de Velázquez, que ayudó a Goya más que ningún artista contemporáneo a alcanzar la madurez estilística.
En 1779 Goya solicitó el cargo de pintor de corte, pero no se le concedió. Su *Cristo en la cruz* (1780; Prado, Madrid), pintado un año después, es una obra maestra que le valió el ingreso en la Academia. Durante los diez años siguientes el pintor luchó por ser reconocido públicamente como el artista más importante de España. Pasos hacia su triunfo fueron la consecución del encargo real para pintar la iglesia de *San Francisco el Grande*, en Madrid, y de encargos de las grandes familias españolas como los Osuna, y de importantes políticos como el primer ministro, Floridablanca. Goya era consciente de su posición poco segura en la sociedad, y esto se refleja en los autorretratos incluidos en los cuadros pintados por esos años: *Floridablanca* (1783), *San Francisco el Grande* (1781-83) y *La familia de Carlos IV* (1800-01; las tres obras se encuentran en el Museo del Prado, Madrid).
Goya fue nombrado, por fin, pintor de corte por el nuevo rey, Carlos IV, que accedió al trono en 1789. El nuevo cargo implicó una intensificación del trabajo: siguió pintando cartones

Goya: *La lechera de Burdeos*; óleo sobre lienzo; 74 × 68 cm.; 1825-27. Museo del Prado, Madrid.







Goya: *Retrato del rey de España Fernando VII con uniforme de general*; detalle; óleo sobre lienzo; medidas completas: 207 × 140 cm.; 1814. Prado, Madrid.

para tapices y le llovieron encargos de retratos, especialmente de la nobleza madrileña y la familia real. Este período fue uno de los más oscuros en la historia de España. Bajo la amenaza de la Revolución francesa, la corte estaba dominada por la reina (y su aliado, el primer ministro, Godoy), mientras Carlos IV estaba paralizado por el pánico. Dos amigos afrancesados de Goya fueron condenados al destierro, y probablemente el desasosiego causado por estos hechos, unido al exceso de trabajo, provocaron la enfermedad que Goya sufrió en 1792 y 93. Su diagnóstico exacto sigue siendo un misterio: en cualquier caso fue una experiencia traumática porque se quedó sordo, y esto repercutió en su obra. A partir de este momento, Goya se fue aislando progresivamente, sumiéndose en sus propios pensamientos y fantasías. A un nivel más práctico, la colección de grabados y pinturas de Sebastián Martínez (en cuya casa pasó su enfermedad) muestra los nuevos temas desarrollados por Goya en esta época. El período de convalecencia le permitió gozar de mayor libertad frente a su protector.

En los pequeños grabados en cobre de 1794 se observa la fascinación del autor por las escenas de crueldad y aflicción, pero, al mismo tiempo, la maestría pictórica del artista sigue siendo indiscutible; incluso ha aumentado. Comenzada con el título de *Sueños*, la serie de los *Caprichos* (1797) fue el primer fruto de las nuevas ideas del pintor. Gran parte de los 80 grabados que componen la serie reflejan las ideas del movimiento liberal de la época, especialmente las de su director, Jovellanos. La decoración de la ermita de San Antonio de la Florida, en Madrid, demuestra que su maestría no se limitaba al grabado o la pintura al óleo: también valía para el fresco. La obra de Goya en este período se caracteriza por la audacia e intensidad. *La familia de Carlos IV* (1800-01; Prado, Madrid), con su gusto por el ornamento y su descarnado naturalismo, es en parte una celebración de su posición como primer pintor de la corte. Cuando cayó, tras una breve experiencia, el régimen liberal, Goya había perdido a muchos amigos —exiliados, desterrados, etc.—, pero la importancia de su cargo le permitió negociar su permanencia en la corte con Godoy y el rey.

Las dos *Majas* (actualmente en el Museo del Prado, Madrid), desnuda y vestida, fueron pintadas antes de 1805 y aparecen en un inventario de las propiedades de Goya practicado en 1808. A partir de este año y hasta el final de su vida Goya se vio afectado, más desde el punto de vista emotivo que desde el físico, por los acontecimientos políticos. Napoleón se entremetió cada vez más en los asuntos internos españoles: en 1808 obligó a Carlos IV a abdicar, pero encarceló en Francia al heredero, Fernando. En su lugar nombró rey de España a su hermano, José Bonaparte. Durante los seis años siguientes España sufrió la Guerra de la Independencia, dominada por la campaña peninsular de Wellington y la aparición de la guerra de guerrillas. Tras violentos sufrimientos y hambres, se produjo la Restauración de Fernando VII, en marzo de 1814. Con excepción de un breve viaje a Zaragoza en 1808, Goya vivió durante este período en Madrid, cada vez más aislado. Los encargos para pintar retratos de la nobleza disminuyeron, su mujer murió en 1812 y él se fue concentrando progresivamente en la ejecución de obras personales. Aceptó hacer retratos de los vencedores de la guerra, como su espléndido cuadro del *General Nicolás Guye* (1810; Marshall Field Collection, Nueva York), en el que sigue demostrando sus habilidades como retratista, y encargos oficiales como *La alegoría de Madrid* (1810; Ayuntamiento, Madrid), que incluye un retrato del rey usurpador, José Bonaparte. Su reacción ante la guerra aparece reflejada en *Los desastres de la guerra*, serie de 80 grabados a la aguatinta

Goya: *Retrato de la condesa de Chinchón*; óleo sobre lienzo; 216 × 144 cm.; 1800. Museo del Prado, Madrid.

y aguafuerte que ilustra «las fatales consecuencias de la sangrienta guerra contra Bonaparte en España».
El Gobierno de la Restauración inició una persecución sistemática de los liberales y reinstauró la Inquisición, pero a Goya no le censuraron su colaboración con el régimen anterior, y siguió siendo pintor de Cámara. Pintó entonces una serie de retratos del nuevo rey, en los que su desilusión aparece reflejada en los rasgos cada vez más repulsivos del monarca.
El final de la guerra supuso para Goya la obtención de varios encargos importantes. En Inglaterra se conservan los dos retratos de Wellington que pintó en 1812 (National Gallery, Londres, y Wellington Museum, Londres): el tema refleja la actitud flexible, tan típica de Goya, frente al poder establecido. En 1814 propuso al Consejo de Regencia la pintura de cuadros sobre «los acontecimientos más relevantes y heroicos» de la guerra. *Madrid, el 2 de mayo* (1808; Prado, Madrid) conmemora el levantamiento del pueblo madrileño en defensa de su rey, que había sido forzado a abdicar por los franceses. Este cuadro influyó en Delacroix por su cromatismo brillante y su gran dinamismo. Su obra más revolucionaria de este período es, sin embargo, *El 3 de mayo de 1808* (1814; Prado, Madrid). La composición demuestra que el estilo de Goya se va simplificando progresivamente, haciéndose más frecuente el empleo del negro y de colores violentos.
Durante los últimos diez años de su vida, Goya se apartó totalmente de la sociedad. En 1819 compró una casa de campo, la Quinta del Sordo, que decoró durante los cuatro años siguientes con las llamadas «Pinturas negras», 16 lienzos de distintas dimensiones que actualmente se conservan en el Museo del Prado. Se desconocen las intenciones del artista al hacer estas obras, que desarrollan temas bíblicos, literarios y de género. Los colores oscuros y las formas distorsionadas crean imágenes horrendas, como la de *Saturno devorando a uno de sus hijos*; esto demuestra su preocupación cada vez mayor por los aspectos oscuros y negativos de la naturaleza humana.
El Gobierno liberal que obligó a Fernando VII a jurar la Constitución de Cádiz en 1820 fue derrocado tres años más tarde por un ejército francés en conspiracón con el rey de España. Muchos de los amigos de Goya habían marchado ya al exilio, y él pidió permiso para viajar a Francia. En 1824, tras visitar París, se estableció en Burdeos, donde murió cuatro años después.
En sus últimos años de vida su actividad no disminuyó; siguió pintado retratos, cada vez con una composición más simple, una pincelada menos espesa y unos colores más oscuros. Experimentó la nueva técnica de la litografía y la pintura sobre marfil.
El desarrollo estilístico de Goya se observa en su tratamiento de las figuras: en una obra de su primera época, como el retrato de *José Moñino, conde de Floridablanca* (1783; Banco Urquijo, Madrid), sigue predominando el *grand style* francés del siglo XVIII. El retratado aparece en una postura rígida, oficial, y carece de la profundidad psicológica que se observa en obras posteriores, como *Manuel Godoy en el campo* (1801; Academia de San Fernando, Madrid). En ella el artista sugiere el carácter frívolo y superficial del retratado a través de la postura arrogante de éste y del empleo de colores chillones. La sensación de profundidad se crea más a través del color que de la perspectiva. La cumbre en este género se alcanza en el retrato de *La condesa de Chinchón* (1800; colección de Duque de Sueca, Madrid). La dama se había casado contra su voluntad con Godoy. Su melancólico aislamiento no se refleja sólo en la expresión del rostro y en las manos recogidas y crispadas; también se manifiesta a través de la sorprendente yuxtaposición de una ligera silla dorada y del fondo oscuro de la obra.
El estilo de Goya se caracteriza por la aplicación del color al lienzo mediante veladuras. Esto aparece por primera vez en el retrato de *Francisco Bayeu* (1795; Prado, Madrid). Tras realizar las series de grabados (*Los caprichos* y *Los desastres de la guerra*), desarrolla un claroscuro que recuerda al de Rembrandt; según el propio Goya, éste era su gran maestro junto a la naturaleza y Velázquez.



Goya: *Mujer con mantilla negra*; óleo sobre lienzo; 54 × 43 cm.; 1815-24. National Gallery of Ireland, Dublín.



Goyen, Jan van 1596-1656

Jan Josephsz van Goyen fue un importante paisajista holandés. Nacido en Leiden, estudió con seis profesores distintos a partir de 1606. Pasó un año en Haarlem con Isaías van de Velde, que influiría mucho sobre él. Sus primeras obras datan de 1620 y a menudo son de forma circular. Recuerdan bastante a las de Isaías van de Velde porque tienen composiciones parecidas, colores vivos y numerosos detalles: suelen ser vistas de caminos rurales y pueblecitos holandeses. En esta primera fase, el tratamiento atmosférico es aún irrelevante, y las figuras no resultan integradas en el paisaje. Van Goyen se estableció en Leiden en 1618. Hacia finales de los años 20 abandonó su estilo juvenil para desarrollar temas más sencillos. Concentrándose en la observación atenta del paisaje, con unas pocas casitas de campesinos junto a un camino o en unas dunas, su paleta se hizo monocroma. Se limitó a realizar variaciones tonales en marrones, amarillos y verdes para reflejar el color local y los efectos atmosféricos. En esta época introdujo en sus cuadros elementos como la diagonal principal, o una franja de sombra en primer plano, para dar unidad a la obra y sensación de profundidad.

En 1634 Van Goyen se trasladó a La Haya. Durante los años 30 hizo figurar agua en sus escenas. En tonos amarillentos o verduzcos, sus ligeras pinceladas representaron casas junto a canales o siluetas de ciudades bañadas por un río sobre un vasto cielo que da una transparencia especial al horizonte. En los años 40 predominan los paisajes invernales, con gente patinando o paseando en trineo, vistas de ciudades, escenas junto a un río y marinas.

Las últimas obras de Van Goyen tienen tonos más profundos, predominando los marrones cálidos, y mayores contrastes lumínicos entre el cielo, el agua y un primer plano oscuro.

El pintor visitó Francia durante su juventud y posteriormente viajó a menudo por los Países Bajos y la zona del bajo Rhin: nos ha dejado muchos cuadernos de apuntes rápidos, que tomaba en sus excursiones, hechos a carboncillo.

Al igual que la de sus contemporáneos, la situación económica de Van Goyen era insegura. Para aumentar sus ingresos trabajaba como tasador y tratante de arte, además de especular con propiedades y comerciar con bulbos de tulipanes. Pero, a pesar de estos esfuerzos, murió en la miseria en el año 1656.

Era un miembro respetado del Gremio de Pintores y ejerció gran influencia en artistas como Salomon van Ruysdael, Nicolaes Berchem y Aelbert Cuyp. Fue un artista prolífico, pues hizo más de mil cuadros, actualmente distribuidos por las principales pinacotecas del mundo, como el Rijksmuseum (Amsterdam), el Smith College Museum of Art de Northampton (Massachusetts), el Real Museo de Arte (Mauritshuis) de La Haya y numerosas colecciones privadas.

Jan van Goyen: *El mar en Haarlem*; óleo sobre lienzo; 39 × 54 cm.; 1656. Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main.

Grant, Duncan 1885-1979

El pintor británico Duncan Grant nació en Rothiemurchus (Invernesshire). Estudió en la Slade School of Fine Arts y con Jacques-Émile Blanche en París. En los años anteriores a la Primera Guerra Mundial perteneció al grupo de Bloomsbury, círculo de amigos entre los que figuraban John Maynard Keynes, la novelista Virginia Woolf, el crítico Clive Bell y la pintora Vanessa Bell. La colaboración de Grant con estos dos últimos fue muy íntima: a partir de 1916, los tres vivieron juntos en Charleston (Sussex).
La pintura de Grant resulta audaz por su forma y color entre 1910 y 1920, cuando la influencia de Picasso y Matisse predomina en sus cuadros. Posteriormente realizó paisajes, naturalezas muertas y retratos con un lenguaje más conservador e impresionista. Su talento como decorador no consiguió materializarse en obras concretas.

Gravelot 1669-1773

El dibujante y grabador francés Hubert François Bourguignon, más conocido como Gravelot, nació en París. Destacó por sus ilustraciones de libros y sus diseños para ebanistas, tapiceros y joyeros. De 1732 a 1745 vivió en Londres, donde sus sofisticadas ilustraciones de las costumbres de la época influyeron considerablemente en los artistas ingleses. Thomas Gainsborough y Francis Hayman fueron discípulos suyos, y el estilo de las ilustraciones literarias de Joseph Highmore está claramente ligado al de su colega Gravelot. Éste revitalizó la técnica del grabado ilustrativo en Inglaterra; una importante escuela de grabadores ingleses continuó y desarrolló su estilo cuando Gravelot regresó a París. La precisión descriptiva y la elegancia de su línea, junto al inagotable repertorio de temas de sus grabados, se pueden observar en dos de sus obras principales, el segundo volumen de las *Fábulas* de Gay (1738; trece dibujos en el British Museum, Londres), y la segunda edición de L. Théobald de *Las obras de Shakespeare en ocho volúmenes* (1740; 28 dibujos en la Graphische Sammlung Albertina, Viena, y en la Biblioteca y Galería Huntington, San Marino).
De vuelta en Francia cuando estalló la guerra con Inglaterra, Gravelot colaboró en las más destacadas empresas editoriales artísticas.



Duncan Grant: *Retrato de mujer*; óleo sobre lienzo; 72 × 58 cm.; 1927. Tate Gallery, Londres.

Greco, El 1541-1614

El pintor español Domenico Theotokopuli, más conocido como El Greco, nació en Creta, entonces posesión veneciana, pero se sabe muy poco de sus comienzos.
Es probable que fuera el maestro pintor citado en documentos cretenses en 1566. Según su contemporáneo, el miniaturista Giulio Clovio, estudió en el taller veneciano de Tiziano antes de 1570, año en que viajó a Roma. Pocos años después marchó a Madrid, posiblemente con la esperanza de recibir encargos de Felipe II para realizar pinturas en El Escorial. En 1577 fue a Toledo a pintar los retablos y diseñar la estructura arquitectónica y la decoración escultórica de la iglesia de Santo Domingo el Antiguo.
Se quedó en esta ciudad hasta su muerte.
El interés del Greco por la literatura, la historia, la filosofía y la teología está reflejado en el inventario de su biblioteca y corroborado por los intelectuales que frecuentó en España e Italia. Durante su estancia en Roma conoció a Fulvio Orsini, anticuario y bibliotecario del palacio Farnesio, y a Pedro Chacón, un toledano encargado de reformar el calendario gregoriano. Parece ser que en Toledo ganó el favor de la familia Mendoza. También fue íntimo amigo de los clérigos Luis y Diego de Castilla, del anticuario Antonio Covarrubias y del historiador Salazar de Mendoza. Los famosos poetas Góngora y Paravicino cantaron sus alabanzas.
Las ideas filosóficas y teológicas



Gravelot: *«¿Y no tiene también Sawney a su señor y a su amante?»*; grabado; 1742. British Museum, Londres.

predominantes en la España de la época influyeron mucho en el arte del Greco. A partir de 1580 sus pinturas expresan la doctrina cristiana de acuerdo con los conceptos del neoplatonismo. El pintor rechazó la idea de ver la manifestación de Dios en la naturaleza, y buscó la creación de formas abstractas para favorecer la contemplación religiosa. El brillo de la luz y el color en los cuadros del Greco quiere ser un reflejo de la luz divina, que iluminará la mente del espectador. El movimiento ascensional de las figuras, que resultan alargadas y deformadas, facilitará la elevación del alma del espectador hacia Dios. La combinación de una metafísica luminosa con la ascensión desde lo material hacia lo inmaterial deriva de la *Jerarquía celestial*, obra escrita en el siglo VI aproximadamente por pseudo Dionisio el Areopagita; eran conceptos compartidos por los escritores espirituales de la época.
En sus primeras obras italianas, El Greco empieza a alejarse de la representación naturalista. Así, *La purificación del templo* (c. 1560; National Gallery of Art, Washington D. C.) es un valiente pero fallido intento de emular los logros de los grandes pintores venecianos: Tiziano, Jacopo Bassano, Tintoretto y Veronés. La composición resulta desbaratada, el tratamiento espacial, confuso,y el dibujo, impreciso.
Sin embargo, su paleta de colores brillantes y luminosos, junto con el perfil rítmico de las formas, anuncia ya el estilo de sus grandes obras toledanas. Influido por las obras de Miguel Ángel y Rafael vistas en Roma, su segunda versión de *La purificación del templo* (Institute of Arts, Minneapolis) resulta más clara desde el punto de vista del tratamiento espacial gracias a la eliminación de los detalles anecdóticos. Se nota una observación más cuidadosa de la estructura de las formas y unas tonalidades más sutiles y elaboradas.
Este estilo alcanza la culminación en sus primeras obras toledanas, los retablos de Santo Domingo el Antiguo (1577-79) y *El expolio* (1577-79), pintado para la sacristía de la catedral. En la primera obra adaptó el diseño de Vignola para la fachada de la iglesia de Jesús, en Roma, a la estructura arquitectónica del altar mayor, imponiendo así al estilo plateresco autóctono un sentido clasicista de armonía y sobriedad. Esto se refleja en el lienzo central, *La asunción de la Virgen* (Art Institute, Chicago), en el que el conocimiento del dibujo y el diseño romanos se une a una sensibilidad cromática típicamente veneciana para reflejar la glorificación de la Virgen.
En *El expolio* (Cristo despojado de sus bienes antes de la Crucifixión) creó, con un dibujo preciso, formas tridimensionales que parecen esculturas policromadas. La multitud se agolpa alrededor de Cristo empujándole e insultándole mientras el verdugo, insensible a sus sufrimientos, hace un agujero en la Cruz, que parece yacer a nuestros pies. El espacio crea sensación de claustrofobia, con la amenaza de la muerte pesando sobre la escena y la chocante vestimenta de color escarlata de Cristo. Tallada como una gema, su intensidad cromática asegura al espectador el triunfo final de Cristo. Las autoridades de la catedral rechazaron la inclusión en la escena de las tres Marías y la colocación de las cabezas de la multitud por encima de la de Cristo. Sin embargo, la pintura no fue retocada. Probablemente, El Greco defendió su interpretación de la escena citando *Las meditaciones sobre la vida de Cristo* atribuidas a San Buenaventura. Este texto de finales del siglo XIII, con su vigorosa descripción de la Pasión de Cristo, estaba de moda durante la Contrarreforma.
La respuesta imaginativa del Greco a los temas de sus obras aparece ejemplificada perfectamente en *El martirio de San Mauricio* (1582; El Escorial, provincia de Madrid), pedido por Felipe II. La pintura fue rechazada, encargándose a un mediocre pintor italiano, Romulo Cincinnato, una obra sobre el mismo tema para sustituirla. Cincinnato pintó cuerpos decapitados casi saliendo de la pintura, de acuerdo con la moda de la época, mientras que El Greco los había relegado al fondo. Éste se concentró más bien en polemizar sobre el tema del martirio.
San Mauricio y sus generales son presentados como seres espiritualizados situados sobre un fondo de colores fríos: amarillo limón, gris pálido y rosa salmón.
A partir de ese momento, El Greco se limitó a realizar obras para sus clientes toledanos, y durante



los años 80 desarrolló un estilo
que se caracteriza por tener
unas formas más planas y alargadas,
con perfiles curvos, rítmicos.
Los colores resultan más expresivos,
menos descriptivos, y hay delicadas
transiciones tonales de la luz
a la oscuridad.
El entierro del conde de Orgaz
(1586; iglesia de Santo Tomé, Toledo)
es el ejemplo más significativo
de su nuevo estilo. El cuadro
conmemora el entierro, en 1323,
del Señor de Orgaz, benefactor
de Santo Tomé. San Agustín
y San Esteban habían aparecido
milagrosamente, según se decía,
en dicha ceremonia y lo habían
colocado personalmente en el sepulcro.
La realidad del milagro se expresa
a través de detalles naturalistas, como
la armadura damasquinada del conde,
la diáfana sotana del sacerdote
y los retratos de toledanos de la época,
introducidos en la escena.
Entre los retratados cuya identidad
se ha podido descubrir está el hijo
pequeño del Greco, Jorge Manuel,
y el humanista Antonio Covarrubias.
La figura del muerto puede ser
un retrato de Álvar Pérez de Guzmán
y Mendoza, décimo conde de Orgaz.
Mientras el cuerpo es introducido
en el sepulcro (pintado en un fresco
que se hallaba bajo el lienzo
y que se ha destruido), un ángel
sostiene el alma del difunto —retratada
como un niño—, que se eleva en
espirales «hacia la gloria». La visión
celestial está evocada a través
del alargamiento de las formas,
las nubes abstractas y la luz
extraordinariamente brillante que
emana de Cristo, que ya no es, como
en *El expolio*, la representación
de la belleza física y del poder,
sino una fuente irradiadora de luz.
La visión divina es resaltada por
la luz real que penetra a través
de una ventana situada en la parte
superior de la pintura.
Tras este cuadro, el estilo del Greco
cambia. El artista deja de estudiar
la estructura o apariencia de los objetos
y prefiere crear formas abstractas
que expresen ideas. La luz se hace más
intensa y parece emanar de ellas.
Hay más variedad de colores y éstos
se yuxtaponen de forma que vibren.
Los perfiles dejan de estar claramente
definidos, liberándose la luz y el color
de sus barreras. De este modo,
las superficies planas típicas de
las obras de los años 80 son sustituidas
por formas alargadas, verticales,
sobre las que se proyectan luces
incandescentes y colores brillantes.
Su maestría técnica y la utilización
conceptual del color, la luz y la forma
son evidentes tanto en sus retratos
como en sus composiciones religiosas.
Por ejemplo, el retrato del Inquisidor
General, el cardenal Fernando Niño
de Guevara (c. 1600-01; Metropolitan
Museum, Nueva York), tiene todos
los ingredientes de un espléndido
retrato oficial, con su luz tenue
reflejada en los pliegues del ropaje.
Pero el color chillón, la tensión
espacial y los perfiles angulosos crean
desasosiego en el espectador. Guevara
parece agitado en su silla, con los pies
ladeados. Su expresión es furtiva,
y agarra con nerviosismo un brazo
del asiento. La habilidad del Greco
para trascender la fisonomía

El Greco: *Retrato del hermano Hortensio Félix Paravicino*; óleo sobre lienzo; 113 × 86 cm.; 1609. Museum of Fine Arts, Boston.



El Greco: *Mujer con manto de piel*; óleo sobre lienzo; 62 × 50 cm.; c. 1577-78. Pollok House, Glasgow.

del retratado y comunicar la idea del hombre representado en el cuadro es evidente también en el retrato de su amigo *Fray Hortensio Félix Paravicino* (1609; Museum of Fine Arts, Boston). Con gran habilidad, el artista nos transmite la sofisticación e intensidad espiritual del poeta, gracias a los rojos, negros y blancos introducidos en un entramado de formas rítmicas.
Esta preocupación por reflejar en sus cuadros el espíritu y la fe resulta fundamental en las decoraciones de la iglesia agustina de doña María de Aragón, en Madrid (1596-1600); de la capilla de San José, en Toledo (1597-99); del hospital de La Caridad, en Illescas (1603-05); de la capilla Oballe de la iglesia de San Vicente, en Toledo (1607-13), y del hospital de Talavera (comenzado en 1608 y terminado tras la muerte del Greco por su hijo Jorge Manuel).
La Inmaculada Concepción (Museo de Santa Cruz, Toledo), realizada para la capilla Oballe en San Vicente, es una de sus obras más bellas. En origen la pintura estaba destinada al altar de la capilla. En la parte inferior hay un ramo de rosas y lirios (símbolos de la Virgen) pintados con tal naturalidad que parecen flores de verdad colocadas sobre el altar. En el resto del cuadro el autor ha distorsionado la luz, el color y la forma: seres celestiales de proporciones inmensas se elevan hacia el cielo, mientras telas azules, rojas y amarillas yuxtapuestas crean un efecto deslumbrante. Aunque la luz procede de la parte superior, se refleja en las telas con tal intensidad que éstas parecen tener fuentes luminosas propias. Los seres celestiales que ascienden hacia la gloria parecen también lenguas de luz surgiendo de las flores antes mencionadas para iluminar la oscuridad de la noche. La inclusión de detalles naturalistas en la parte inferior del cuadro debe facilitar al espectador el paso «de lo sensible a lo inteligible», es decir, al reino de los seres celestiales, para desde aquí continuar la ascensión hasta reunirse con Dios. La función de las pinturas religiosas del Greco es la de «elevar el alma del hombre hacia el cielo con su mensaje espiritual».
El arte de este pintor refleja su respuesta al clima espiritual de Toledo en la época de la Contrarreforma. Incluso su cuadro *Laocoonte* (c. 1610; National Gallery of Art, Washington, D. C.) resulta alegórico. Como en un sueño, el caballo de madera trota hacia la Puerta de la Visagra de Toledo; el cielo amenaza tormenta y Toledo parece condenada. Los temas de las obras del Greco suelen ser típicos de la Contrarreforma, como la purificación del Templo, la Pasión de Cristo, la Inmaculada Concepción, el martirio de los santos, la contemplación de la muerte y actos de caridad. Pero su interpretación estilística de estos temas, sobre todo a partir de los años 80, contrasta con las propuestas por el concilio de Trento, que acentuaba la claridad y verosimilitud.

Greuze, Jean-Baptiste 1725-1805

Jean-Baptiste Greuze fue el pintor francés más importante de mediados del siglo XVIII. Sus obras más apreciadas en la actualidad son sus retratos, entre los que destaca el de *J. G. Wille* (1763; Musée Jacquemart-André, París). Sin embargo, resulta más importante por el gran éxito alcanzado en su época pintando cuadros de género. Éstos, aunque de alguna manera relacionados con la tradición holandesa, son en realidad pinturas históricas, aunque no reflejan el tradicional ambiente aristocrático. Así, aparecen representados campesinos, las clases trabajadoreas y la baja burguesía.
A diferencia de otros pintores de cuadros de género, a Greuze no le interesaba la minuciosidad de los detalles, la belleza del color y la expresión de sentimientos frívolos. No se divierte a costa de las clases bajas ni adopta una actitud de condescendencia hacia ellas. Prefiere, como cualquier pintor de cuadros de tema histórico, interesarse por la humanidad en general y representar el equilibrio o desequilibrio entre las pasiones y el intelecto.
Por eso sus obras resultan moralizadoras y están idealizadas, ya que pretenden mostrar ejemplos de virtud. A menudo, sus escenas hacen saltar las lágrimas al espectador. La sensibilidad estaba de moda en aquella época mucho más que lo está en la actualidad, y esto es un obstáculo para nuestra comprensión de la línea que separa el sentimiento auténtico del sentimentalismo barato.
Su primer gran éxito fue *La novia del pueblo* (1761; Louvre, París), que, igual que *El paralítico atendido por sus hijos* (1763; Museo del Ermitage, Leningrado), es un canto a las virtudes de la vida familiar y la *pietas*. Ambas obras tienen un estilo clasicista: el esquema cromático, los gestos y las expresiones son contenidos, y el simple friso de actores «en escena» está limitado por detrás por muros planos que no contribuyen a la comprensión de la obra. *El paralítico* puede considerarse una reinterpretación de la escena clásica del lecho de muerte, que aparecía ya en *El testamento de Eudámidas*, de Poussin (c. 1660; Museo Estatal de Arte, Copenhague) y resultará muy popular entre los artistas neoclásicos.
De hecho, el estilo de Greuze, en gran parte influido por Rafael y Poussin (artista que Greuze fue el primero en redescubrir), puso las bases del neoclasicismo. Diderot no llegó a ver *El juramento de los Horacios* de David (1784; Louvre, París), pero contribuyó al credo neoclásico animando constantemente a Greuze a proseguir su obra, que es el equivalente en pintura de las obras de teatro de Diderot. Ambos nos cuentan una historia sentimental, y estos elementos —la narración y el sentimentalismo— son la esencia del primer neoclasicismo. Detalles como las mujeres llorando en *El juramento de los Horacios* quizá deriven de Greuze, aunque también pueden rastrearse fuentes en la antigüedad clásica.
Greuze intentó desarrollar el estilo neoclásico puro en su *Septimio Severo reprendiendo a Caracalla* (1769; Louvre, París), obra con la que ingresó en la Academia. Desgraciadamente, esta obra fue considerada inaceptable como cuadro de tema histórico, y Greuze ingresó sólo como pintor de cuadros de género. Además, la obra fue bastante criticada por su pobre dibujo, aunque ciertamente es un cuadro de tema histórico. Quizá no consiguió dicho reconocimiento por una mezcla de celos y de aversión a la gran vanidad del candidato.
Aunque Greuze vivió la Revolución francesa, su temperamento neoclásico perdió el favor del público en los años ochenta, cuando el clasicismo de David se impuso en el ambiente artístico. Se dedicó entonces a ganarse la vida realizando cuadros de una sola figura, sensibleros y moralistas

El Greco: *El licenciado Jerónimo de Cevallos*; óleo sobre lienzo; 64 × 54 cm.; 1604-14. Museo del Prado, Madrid.







tan bien ejemplificados por *El jarro roto* (finales de los años 70; Louvre, París), en el que el jarro es una metáfora de los comienzos de la experiencia sexual de la muchacha de mirada triste que lo sostiene. La calidad de las pinturas de Greuze varía, y su paleta resulta a veces monótona; también repite con frecuencia los mismos temas, a menudo popularizados a través del grabado.

Gris, Juan 1887-1927

El pintor español José Victoriano González, más conocido como Juan Gris, nació en Madrid, estudió en la Escuela de Artes y Oficios y trabajó como dibujante para varias revistas satíricas. En 1906 marchó a París, donde vivió el resto de su vida. Durante sus primeros años en la capital

Juan Gris: *Composición con rosas*; óleo sobre lienzo; 92 × 73 cm.; 1926. Colección particular, Madrid.

francesa siguió trabajando como dibujante satírico. Era amigo y vecino de Picasso en Montmartre y pronto se introdujo en las vanguardias artísticas y literarias parisinas. En 1911 empezó a dedicarse en serio a la pintura, y rápidamente se convirtió en uno de los principales pintores cubistas. No había participado en las primeras fases experimentales del cubismo, pero con gran rapidez asimiló un lenguaje moderno altamente sofisticado como si fuera el vocabulario normalmente más asequible para un pintor. La fragmentación y distorsión de las formas y la paleta casi monocroma del cubismo analítico aparece en pinturas como *La lámpara de petróleo (Lampe à pétrole*, c. 1912; Museo Kröller-Müller, Otterlo). Las características de su arte son un denso e inmutable sentido de la superficie, la austera claridad de la imagen y la estructura rítimica de sus cuadros, en los que las líneas y los perfiles forman una arquitectura lírica y disciplinada. No hay alusiones atmosféricas, como en el cubismo primitivo. La integridad bidimensional

Jean-Baptiste Greuze: *Septimio Severo reprendiendo a Caracalla*; óleo sobre lienzo; 124 × 160 cm.; 1769. Louvre, París.

de la superficie parece inexpugnable. Sin embargo, los objetos pintados tienen una extraordinaria realidad e identidad física. Su lenguaje pictórico anuncia la forma y la teoría del cubismo sintético. Gris produjo muchas obras sorprendentes entre 1912 y 1915; posteriormente definió claramente las intenciones y objetivos del cubismo sintético, acentuando la autenticidad de la nueva realidad de sus pinturas: «Cézanne convierte una botella en un cilindro, mientras que yo empiezo con un cilindro y creo un objeto especial: creo una botella —una botella especial— a partir de un cilindro» (1921). Sus cuadros de estos años, generalmente naturalezas muertas, resultan detallistas e íntimos. Están perfectamente organizados, estableciéndose relaciones entre

los objetos a través de la luz, el color, la textura y el diseño. Los collages de 1913 y 14, como *Desayuno* (1914; Museum of Modern Art, Nueva York), tienen una precisión similiar y una organización meticulosamente estudiada. La superficie está ocupada completamente por trozos de periódico, papeles pintados y etiquetas con fragmentos de pintura, dibujos y palabras escritas. Los titulares de periódicos y demás materiales elegidos (espejos, cristal, reproducciones, etc.) contienen alusiones ingeniosas a la realidad y artificio del arte.

Durante la Primera Guerra Mundial, Gris mantuvo una estrecha amistad con Matisse, que le ayudó financieramente, y con Lipchitz. También trabajó como escenógrafo (destacan las obras realizadas para Serguei Diaghilev) e ilustrador de libros (para su amigo Réverdy, Jacob, Gertrude Stein y Tzara).

Los cuadros pintados en plena madurez del artista continúan el estilo de sus pinturas cubistas, aunque resultan más blandos por dibujo, color y atmósfera. Siguen predominando las naturalezas muertas, como *La Virgen* (1916; Offentliche Kunstasammlung, Kunstmuseum, Basilea), y las escenas de interiores, pero hay un grupo de pinturas de figuras (*Pierrots y Arlequines*, c. 1919-22) y una impresionante serie de retratos (por ejemplo, *Autorretrato*, 1920; Galerie Louise Leiris, París).

La angulosidad de sus construcciones lineales cubistas dio paso, en los años 20, a un lenguaje curvilíneo más libre que relacionaba zonas de colores apagados entre sí.



Juan Gris: *Figura sentada en un café:* óleo y collage sobre lienzo; 99 × 72 cm.; 1914. Colección del Sr. y la Sra. Block, Chicago.

Gropius, Walter 1883-1969

Tratamos aquí de Walter Gropius, aunque fue arquitecto, por la influencia que ejerció sobre el desarrollo de las otras artes.

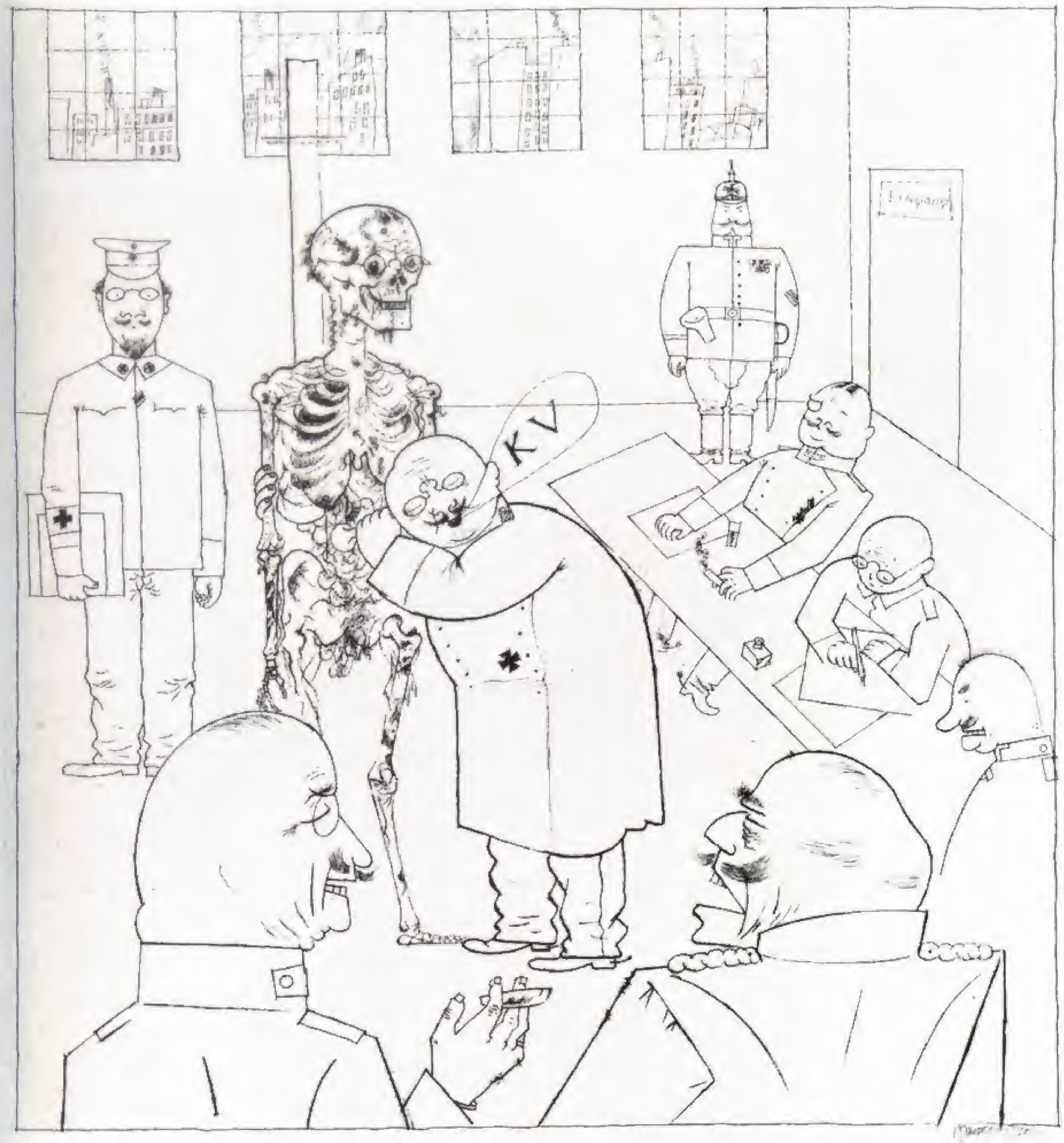
Walter Gropius nació en Berlín. Su carrera como arquitecto y profesor estuvo asociada íntimamente al desarrollo de la arquitectura moderna. Entre 1903 y 1907 estudió arquitectura en las Universidades de Berlín y Munich. Después pasó tres años en el estudio de Peter Behrens, diseñador industrial y arquitecto de la compañía eléctrica alemana A. E. G.

Gropius empezó a trabajar por su cuenta en 1910, y en 1911 fue encargado, junto a Adolf Meyer (1881-1929), de diseñar la fábrica de zapatos Fagus en Alfeld.

El proyecto de Gropius carecía de todo tipo de ornamentos históricos, resultando severamente cúbico; se sirvió de las vigas de acero con gran imaginación para tratar los muros como si fueran membranas de cristal, aparentemente sin soportes en las esquinas.

El empleo del cristal también es la característica principal de la fábrica y el edificio administrativo diseñados por Gropius y Meyer para la exposición de la *Deutscher Werkbund* de 1914, celebrada en Colonia. Pero aquí el efecto formal no es un condicionante tan importante del proyecto como lo era en el caso anterior. En esta época Gropius diseñó también mobiliario y productos industriales, incluyendo una locomotora y un coche-cama (1914).

En 1918 fue nombrado director de la Escuela de Artes y Oficios y de la Academia de Bellas Artes de Weimar, que fundió para crear



George Grosz: *Apto para el servicio*; tinta china sobre papel; 51 × 36 cm.; 1916-17. Museum of Modern Art, Nueva York.

la Bauhaus. En ella, la pintura, el dibujo y la arquitectura eran consideradas especializaciones distintas en una aproximación común al diseño, y las artes «bellas» y las «aplicadas» eran concebidas como «componentes inseparables de una nueva arquitectura». Estas ideas, derivadas del movimiento Arts and Crafts, fueron defendidas enérgicamente por los arquitectos expresionistas de ideología izquierdista. Las simpatías de Gropius en esta época por el expresionismo se pueden adivinar en el perfil del monumento erigido en Weimar a las víctimas del levantamiento de 1920. También es evidente en las formas angulosas de la casa Sommerfeld, en Dahlem (Berlín), diseñada en 1921 por Gropius y Meyer, en colaboración con estudiantes de la Bauhaus.
Sin embargo, Gropius se fue alejando gradualmente de este estilo tan personal para proyectar una arquitectura más racional, generalmente cúbica. Su *Internationale Architektur* (el primer *Bauhausbuch*) fue el libro de cabecera del nuevo estilo internacional. Su publicación en 1925 coincidió con el traslado de la Bauhaus de Weimar a Dessau, donde se construyeron nuevos edificios diseñados por Gropius. Sus limpias formas en hormigón blanco, la abundancia del cristal en el ala del taller y la cuidadosamente equilibrada asimetría del conjunto hizo del nuevo edificio de la Bauhaus un símbolo fundamental del racionalismo del siglo XX.
El retorno a la regularidad de las formas industriales estuvo motivado, en parte, por la constatación de que sólo los ricos podían encargar a arquitectos la construcción de sus viviendas particulares y de objetos hechos a mano. El deseo de Gropius de proporcionar a las clases trabajadoras casas y mobiliarios decentes le llevó a explorar las posibilidades de la estandardización. Las viviendas Törten, por él diseñadas en Dessau (1926), y las proyectadas para la exposición de la Werkund Weissenhof en Stuttgart (1927) eran casas prefabricadas. El mobiliario que diseñó para los almacenes Feder (1927) estaba formado por varias piezas standard que se podían combinar de distintas maneras. Otras obras importantes de esos años fueron el proyecto de un «Teatro total» para la representación de dramas proletarios (1927) y la oficina de empleo de Dessau (1927), en la que colaboraron varios estudiantes de la Bahaus con mobiliario y accesorios.
En 1928 Gropius abandonó la Bauhaus. Durante los años posteriores siguió diseñando casas prefabricadas, mobiliario producido en serie y productos industriales (incluyendo carrocerías de coches y cocinas de hierro). También hizo distintos proyectos de bloques de apartamentos, ya que pensaba que en las ciudades había que desarrollar, inevitablemente, la construcción en altura. El más ambicioso de estos proyectos —el cual, por otra parte, se llegó a realizar— fue el bloque de cuatro pisos de viviendas obreras de Berlín-Siemenstadt (1929). Pero él propugnaba edificios no de 4, sino de 8 ó 12 pisos. Los grandes bloques blancos estaban separados por amplios espacios verdes, lo que, según él, era el aspecto más positivo de este tipo de arquitectura.
Al subir Hitler al poder en Alemania, Gropius se sintió cada vez más presionado políticamente; en 1934 emigró a Inglaterra, donde trabajó durante tres años con Maxwell Fry (1899-). El resultado más importante de su asociación fue el Impington Village College (1936), un centro escolar de una comunidad rural de Cambridgeshire. Era un edificio informal, destinado a aprovechar al máximo el buen tiempo: el edificio principal estaba construido en ladrillo y resultaba menos severamente geométrico que gran parte de las obras anteriores de Gropius.
Poco después se le ofreció la cátedra de Arquitectura de la Universidad de Harvard, y en 1937 marchó a los Estados Unidos. Aquí diseñó varias viviendas particulares con un antiguo colega de la Bauhaus, Marcel Breuer (1902-1970). Entre ellas cabe citar las propias residencias particulares de Gropius y Breuer (1937 y 1939; ambas en Lincoln, Massachusetts) y la casa Hagerty (1938; Gohasset, Massachusetts).
En 1941 los dos arquitectos diseñaron viviendas obreras en New Kensington (Pittsburgh), inventando un sistema de cubrimiento de madera en serie



para las 250 casas, que estaban situadas en pequeñas terrazas, en la ladera de una colina. Las posibilidades de construcción en serie de accesorios en madera volvieron a ser exploradas en el Packaged House System, creado por Gropius y Konrad Wacksmann. Éste fue el primer proyecto de casas prefabricadas en serie que hizo Gropius (1943-45).
En 1941 terminó su asociación con Breuer. Cuatro años después, Gropius creó con cuatro jóvenes arquitectos The Architects' Collaborative (T. A. C.), en el que continuó hasta su muerte. Entre los proyectos de este estudio de arquitectura cabe citar el Centro de Graduación de la Universidad de Harvard (1949), la Embajada de los Estados Unidos en Atenas (1956-61) y la fábrica de porcelana Rosenthal en Selb, Alemania (1965). Gropius quería diseñar edificios que fueran tan representativos del siglo XX como las catedrales góticas lo son del Medievo. Deseaba conciliar la tecnología con las necesidades humanas, expresando esto de forma muy sofisticada, como lo demuestra la fábrica Fagus y el edificio de la Bauhaus. Pensaba que el diseño implicaba la interacción de consideraciones técnicas y creativas artísticas, y no comprendía por qué sus ventajas sólo podían llegar a los ricos. Gracias a su actividad pedagógica en Alemania y los Estados Unidos, varias generaciones de arquitectos y diseñadores han continuado sus ideales, impresionados por su integridad.

Grosz, George 1893-1959

Nacido en Berlín, Grosz estudió arte en Dresde y Berlín. Sus primeras obras fueron caricaturas al estilo de *Die Jugend*; pero en Berlín y París, donde vivió en 1913, sus dibujos maduraron bajo la influencia de la tradición gráfica francesa. Desarrolló un estilo muy personal, que incorporaba aspectos formales del expresionismo y el futurismo (como se ve en *Metrópolis*, 1917; Museum of Modern Art, Nueva York). En 1918 se estableció en Berlín, siendo uno de los miembros fundadores del movimiento dadaísta berlinés y un decidido enemigo de los burgueses que apoyaban la República de Weimar, a los que atacó en sus dibujos satíricos (por ejemplo, *Pareja*, 1930; Tate Gallery, Londres). Marchó a Nueva York en 1933 y centró su atención en la América urbana antes de regresar a Berlín en 1958.

Grünewald: *El encuentro de San Erasmo y San Mauricio*; óleo sobre lienzo; 226 × 176 cm.; 1517-23. Alte Pinakothek, Munich.

Grünewald, Matthias
1470/80-1528

Al pintor alemán Matthias Gothardt Neihardt (o Nithardt) se le suele conocer como Grünewald desde que le dio este nombre el historiador del siglo XVII Joachim von Sandrart. Su nombre aparece en los libros de cuentas de la ciudad de Selingenstadt, cerca de Würzburg, de 1501 a 1525. Fue pintor de corte de Uriel van Gemmingen y Albrecht van Brandenburg, arzobispos sucesivos de Maguncia; parece ser que también fue consejero de arquitectura e ingeniería en la diócesis. Es probable que perdiera estos cargos durante la Guerra de los Campesinos de 1526; los doce artículos de fe encontrados entre sus efectos personales cuando murió sugieren simpatías protestantes. Se trasladó primero a Frankfurt y más tarde a Halle, donde aparece como encargado de las obras de ingeniería hidráulica del municipio, y donde murió en 1528.
Como se ha perdido gran parte de la obra de Grünewald y sólo están firmadas tres de las pinturas que se conservan, la cronología resulta difícil de establecer. Se le recuerda fundamentalmente por una magnífica obra, el retablo Isenheim, que se conserva completo. También hay varias obras menores, fragmentos de retablos y unos 40 dibujos. Aunque se conserva un número tan reducido de obras, es considerado uno de los pintores más importantes de su época, e incluso de todos los tiempos.
La pequeña *Burla de Cristo* (1503; Alte Pinakothek, Munich) es, probablemente, la primera de las obras que se conservan, y sus características anuncian ya lo que va a venir después. El drama religioso se desarrolla sobre un fondo oscuro, y las figuras resultan muy expresivas para acentuar el tormento de la escena. El uso del color es muy personal, lo que indica que era un artista tan preocupado por los efectos pictóricos que prefería que el pincel dibujara y perfilara en vez de realizar un dibujo preliminar detallado.
El retablo Isenheim, fechado en 1515, fue pintado para el coro del monasterio de Isenheim, en Alsacia (el retablo, desmontado para ser expuesto, se encuentra actualmente en el Musée d'Unterlinden, Colmar). Guido Guersi, el preceptor de la orden, encargó la obra a Grünewald, y su escudo de armas aparece en ella. Las pinturas iban destinadas a la ampliación del retablo de madera realizado en 1505, que contenía tallas de San Antonio, San Agustín y San Jerónimo.
Con las obras de Grünewald se convirtió en un políptico con tres partes: tres pares de alas, dos movibles y una fija, permitían que el retablo se abriera y volviera a abrir para mostrar representaciones religiosas a lo largo de la semana, los domingos y otros días especiales.
En una de las hojas del políptico hay una *Crucifixión*, flanqueada por tablas fijas de San Antonio y San Sebastián y con una *Lamentación* en la predela de abajo. El Cristo de la Crucifixión domina la escena: su cuerpo se retuerce por el dolor, y la carne, rasgada, tiene un color verduzco. Su figura es más grande que las de los que le lloran, siguiendo la profecía de San Juan, que le señala desde la derecha, el cual dijo, como aparece escrito en la pintura: «Es preciso que Él crezca y yo mengüe». La oscuridad del fondo aumenta el relieve de las figuras y el dramatismo de la escena. *Pentimenti*, o cambios en la aplicación de la pintura, revelados por rayos X, demuestran que Grünewald acentuaba la expresividad de la obra a medida que ésta avanzaba; los dedos de María Magdalena han sido alargados y en origen la Virgen estaba de pie.
La segunda plancha u hoja del políptico muestra ángeles tocando música ante la Virgen y el Niño, pudiéndose describir simbólicamente como *La encarnación de Cristo y la glorificación de la Madre de Dios*. Los ángeles destacan por su cromatismo brillante, con tonalidades rosas y amarillas, azules y verdes. Esto armoniza con la arquitectura que les sirve de fondo, y que parece estar sufriendo una especie de metamorfosis, con hojas y zarcillos surgiendo de las columnas. La escena está flanqueada por una *Anunciación* y una *Resurrección de Cristo*. En esta última, el halo de Cristo es la única fuente de luz. La etérea cualidad de esta luz celestial es especialmente evidente en los ropajes, donde los tonos blancos y azulados se vuelven rosados



Guardi: *Vista del Gran Canal, en Venecia (la iglesia della Salute y las oficinas de la aduana)*; óleo sobre lienzo; 71 × 94 cm.; c. 1770-80. Wallace Collection, Londres.

y grisáceos en los pliegues.
La tercera hoja del retablo conserva la estructura original tallada, con las puertas pintadas por Grünewald con *Los santos Antonio y Pablo en el desierto* (a la izquierda) y *La tentación de San Antonio* (a la derecha). En ellas hay evidentes referencias a los deberes de la Orden de San Antonio: fundamentalmente cuidar a los enfermos (en *Los santos ermitaños* aparecen plantas medicinales y en *La tentación*, un enfermo).
La principal fuente iconográfica del retablo en su conjunto es la obra mística *Las revelaciones de Santa Brígida de Suecia*, escrita en el siglo XIV y publicada en Alemania en el año 1492.
Grünewald pintó otras tres versiones más pequeñas de *La Crucifixión* (Offentliche Kunstsammlung, Basilea; National Gallery of Art, Washington, D. C.; y Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe). Se conservan fragmentos de otros dos grandes retablos; *La Virgen en el jardín* (actualmente en la iglesia parroquial de Stuppach) y *El milagro de las nieves* (Augustinermuseum, Friburgo) deben de formar parte del retablo de la colegiata de Aschaffenburg (1517-19). Por su parte, varias tablas de santos (colección Fürstenberg, Donaueschingen, y Städelsches Kunstinstitut Frankfurt am Main) proceden del retablo Heller de Frankfurt. Algunos dibujos del artista pueden estar ligados a obras suyas perdidas, incluyendo tres pinturas realizadas para la catedral de Maguncia. Gran parte de sus dibujos están copiados del natural y resultan poco usuales en esa época. Están hechos a carboncillo, a menudo coloreados a la acuarela para dulcificarlos y obtener efectos pictóricos. Al artista le interesa más el volumen de las formas que su dibujo y contornos; los estudios de los brazos de San Sebastián realizados para el retablo Isenheim muestran una preocupación mayor por la incidencia de la luz sobre la carne que por la representación de las formas corporales.
Grünewald fue contemporáneo de Alberto Durero, y todo el arte alemán de este período es juzgado, inevitablemente, en relación con éste. Las obras de Durero que se conservan demuestran que, a pesar de la calidad de sus realizaciones, este pintor es esencialmente un artista gráfico, mientras que la obra de Grünewald tiene un carácter pictórico que Durero nunca consiguió.



Guercino: *Ermina y el pastor*; óleo sobre lienzo; 149 × 178 cm.; c. 1618-20. City of Birmingham Museums and Art Gallery.

Guardi, Hermanos
siglos XVII y XVIII

En comparación con Canaletto, Tiepolo y Pittoni, los hermanos Guardi eran prácticamente desconocidos en la Venecia del siglo XVIII. Su familia procedía del sur del Tirol, recibiendo los Guardi sus primeros encargos en esta zona y otras regiones alejadas de Venecia. Giovanni (Gian) Antonio (1698-1760) era el mayor de los tres hermanos pintores, y hasta su muerte dirigió el taller familiar; las pinturas en él producidas llevaban su nombre, en caso de estar firmadas. Este hecho de la coproducción dificulta la evaluación de los méritos individuales de Gian Antonio y Francesco (1712-93) hasta c. 1750, cuando Francesco decidió independizarse. El hermano menor, Niccolò (1715-85), casi es totalmente desconocido como artista.
El tipo de pintura realizado en el taller de los Guardi alcanza su calidad máxima en el retablo de Belvedere di Aquileia, en Italia, donde aparecen figuras etéreas pintadas en bellos tonos rosas, verdes y azules.
En Venecia sus obras pudieron parecer extrañas; de hecho, cuando se cerró el taller familiar a la muerte de Antonio, su arte tenía más que ver con el rococó austríaco que con la pintura veneciana contemporánea.
Parece ser que Francesco Guardi empezó a dedicarse a pintar vistas de Venecia unos diez años antes de la muerte de su hermano.
Los comienzos de los años 50 eran una época favorable para ello. Canaletto había marchado a Inglaterra en 1746 y, salvo una interrupción de pocos meses, vivió allí diez años. El rival de Canaletto, Michele Marieschi, había muerto en 1744.
No debe sorprendernos que Francesco se fijara en ambos artistas a la hora de desarrollar su arte; su influencia, especialmente la de Canaletto, es evidente en la composición y amplitud espacial de sus primeras obras (por ejemplo, *Piazza San Marco*; National Gallery, Londres). Francesco pudo desarrollar ulteriormente esta técnica estudiando en profundidad las obras de Canaletto, mucho mejor pintor que Marieschi desde el punto de vista técnico.
Como pintor de vistas de Venecia, Francesco se fue liberando gradualmente del realismo fotográfico de Canaletto. Sus obras posteriores dejan de ser vistas de un lugar determinado para convertirse en pinturas de estados de ánimo. Algunos de sus cuadros más intimistas son escenas de la laguna de Venecia (por ejemplo, *Il rio dei mendicanti*; Gallerie dell'Accademia Carrara, Bérgamo). Este tema había sido tratado ya por Luca Carlevaris a principios de siglo en un grabado al aguafuerte; pero, a diferencia de Carlevaris, a Francesco Guardi no le interesa la topografía del lugar, sino el reflejo de la luz del sol sobre los gondoleros y el estudio de las sombras. Sus últimas vistas son nostálgicas; sus figuras parecen estar encerradas en un mundo propio, ajenas a la decadencia de los edificios que las rodean. Irónicamente, fueron precisamente estas cualidades, que en vida de Francesco hicieron que sus cuadros no fueran apreciados por el público, las que revalorizaron su obra después de su muerte. Sus bellas vistas de una ciudad en decadencia, abocetadas y muchas veces inexactas, han atraído siempre a un público que gusta de las vistas de Venecia casi tanto como de la propia ciudad.

Guercino 1591-1666

El pintor italiano Giovanni Francesco Barbieri era llamado Guercino por ser bizco. Era originario de Cento, donde estudió con Benedetto Gennari. Pero fueron más importantes para su desarrollo estilístico los pintores Lodovico Carracci e Ippolito Scarsella. Entre 1615 y 1617 pintó frescos en la Casa Pannini de Bolonia. En 1618, tras un viaje a Venecia, empezó a estudiar las tradiciones pictóricas y el lirismo del arte veneciano.
Sus primeros retablos se caracterizan por tener una luz crepuscular, profundas diagonales y colores y texturas muy ricos; esta fase culmina en *San Guillermo de Aquitania recibiendo la capucha* (1620; Pinacoteca Nazionale, Bolonia).
En 1621 el recién elegido papa boloñés Gregorio XV llamó a Guercino a Roma. Ese mismo año pintó el gran *Entierro y ascensión al cielo de Santa Petronila* (Palazzo dei Conservatori, Roma) y, entre 1621 y 1623, el fresco de la *Aurora* en un techo del Casino Ludovisi. Sobre una estructura arquitectónica falsa, el Alba surca el cielo montada en su carro; en los muros del fondo hay figuras que representan el Día y la Noche. Esta obra dramática, con la creación de un espacio pictórico unificado, su dinamismo y su pincelada suelta, marca el comienzo del alto barroco. Sin embargo, el estilo de Guercino se va haciendo cada vez más clásico, como respuesta a las tendencias entonces predominantes en el arte romano.
En 1623 volvió a Cento; visitó Piacenza en 1626 para pintar al fresco la cúpula de la catedral, y fue a Módena en 1633. A la muerte de Guido Reni en 1642, Guercino se trasladó a Bolonia. Siguió pintado cuadros y retablos. Hacia el final

de su vida, su estilo recuerda por su clasicismo al de Reni, careciendo de la originalidad de su primera época.

Guido da Siena siglo XIII

Guido da Siena fue una figura casi legendaria. Fundador de la Escuela de Siena de pintura, gran parte de su leyenda no ha resistido a los estudios realizados por investigadores en nuestro siglo; pero su contribución a la pintura primitiva italiana sigue siendo extraordinaria. Durante siglos, la fama de Guido se basó en una inscripción que hay en un cuadro de *La Virgen y el Niño* (actualmente en el Palazzo Pubblico de Siena). En ella no sólo aparece como el autor de la obra; también se dice la fecha en que se realizó: 1221. Como la pintura tiene unas características que no se dan en el arte toscano hasta la segunda mitad del siglo XIII, si se considera auténtica la inscripción hay que pensar que Siena se adelantó a Florencia en el desarrollo de la pintura del siglo XIII. Pero los florentinos no son los únicos que consideran esta teoría inaceptable. La crítica moderna ha demostrado fehacientemente que una obra de las características estilísticas de *La Virgen y el Niño* no pudo haber sido pintada antes de 1260, siendo probablemente una obra de hacia el año 1280. Entre las ingeniosas teorías propuestas para explicar la aparición del año 1221 en una obra indiscutiblemente posterior, ninguna llega a ser plenamente satisfactoria. Sólo dos merecen ser citadas. Se ha sugerido que *La Virgen y el Niño* podría ser una copia de un cuadro pintado en 1221 y que, por razones personales, Guido decidió incorporar la fecha de esta imagen anterior a su inscripción. Otros autores se fijan en el hecho de que *La Virgen y el Niño* prácticamente volvió a ser pintada por un discípulo sienés de Duccio a comienzos del siglo XIV para sostener que la inscripción pudo ser añadida por éste. Según esta teoría, la alusión al año 1221 no hubiera estado fuera de lugar en esta nueva inscripción, ya que en ese año se establecieron en la ciudad los frailes dominicos, para cuya iglesia principal en Siena realizó Guido en origen *La Virgen y el Niño*.
El hecho de haber fechado este cuadro hacia el año 1280 permite reconstruir de forma convincente la personalidad artística de Guido. La crítica moderna considera suyas varias tablas que, probablemente, proceden del mismo retablo que ésta. También se consideran obras de Guido dos cierres de relicarios, un políptico de *La Virgen y el Niño con santos* y una colgadura de Cuaresma pintada sobre lienzo (los tres en la Pinacoteca Nazionale, Siena). Estas obras parecen ser anteriores a *La Virgen y el Niño*.
Las obras de Guido demuestran que su gran logro fue la transformación de las innovaciones formales y espaciales florentinas en un nuevo estilo considerado específicamente sienés. La delicadeza y refinamiento típicos de las obras maestras de la Escuela de Siena realizadas durante el siglo siguiente aparecen por primera vez en las pinturas de Guido. Su importancia sigue siendo, por tanto, inmensa, aunque no tan grande como en principio se pensaba.



Guido da Siena: *La Virgen y el Niño*; tabla; medidas completas: 283 × 194 cm.; c. 1280. Palazzo Pubblico, Siena.

Guston, Philip 1913-80

Aunque nació en Montreal (Canadá), el pintor americano Philip Guston

se trasladó a Los Angeles con su familia en 1919. Hasta mediados de los años 40 desarrolló un estilo figurativo influido por los murales socialrealistas que había visto en México en 1934 y por el surrealismo. Realizó murales para el Proyecto Artístico Federal W. P. A. (Works Progress Administration) en Nueva York de 1936 a 1940. Tras la Segunda Guerra Mundial, Guston se unió al movimiento denominado expresionismo abstracto. A principios de los años 50 realizó grandes lienzos en los que la textura es tan importante como las formas representadas. Sus cuadros de los 50 tienen tonos vivos, como se ve en *Pintura* (1954; Museum of Modern Art, Nueva York). En los años 60 las formas resultan más pesadas, los colores más oscuros y el estado de ánimo en ellas reflejado más pesimista (*Dúo*, 1961; Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York).

Guys, Constantin 1805-92

Nacido en Holanda, aunque de sangre francesa, Constantin Guys fue esencialmente un dibujante. Trabajó para *The Illustrated London News* durante la revolución de 1848 y la guerra de Crimea (1854-56). Viajó por Italia, España, Alemania, Inglaterra y Oriente. Su obra —fundamentalmente acuarelas y dibujos— fue muy admirada por Manet, los hermanos Goncourt y, sobre todo, Baudelaire. Él no tenía una opinión muy buena de sus obras («estos apuntes no valen nada», decía), pero gracias al ensayo de Baudelaire «El pintor de la vida moderna», publicado en 1863, éstas recibieron el reconocimiento merecido.

Gyokudo, Uragami 1745-1820

Admirado en su círculo como hombre de vasta cultura y recordado tras su muerte sobre todo como maestro del *koto* (cítara), el pintor Uragami Gyokudo no ha sido reconocido como uno de los principales artistas japoneses hasta mediados de este siglo. Actualmente se le considera en Japón uno de los cuatro grandes maestros *nanga*; los otros son Ike no Taiga (1723-76), Yosa Buson (1716-83) y Tonomura Chikuden (1777-1835). Su obra *Nubes congeladas y nieve en polvo* (c. 1810; colección Yasumari Kawabata, Prefectura de Kanagawa) ha obtenido el privilegio de ser considerada un tesoro nacional del pueblo japonés. Aunque indudablemente perteneció a la escuela denominada *nanga*, que en los siglos XVIII y XIX basó su obra en los ideales y teorías de los «pintores-eruditos» *bunjinga* (originarios de China), sus pinturas resultan muy excéntricas. Sin duda fue esto lo que impidió su reconocimiento artístico hasta el siglo XX, en que el individualismo se valora tanto.

La vida y circunstancias del artista explican en gran medida su obra. Nació en Uragami Heiemon en 1745, en la casa del señor feudal de su padre (un samurai), el jefe del clan Okayama. Por tanto, nació en un grupo social que basaba la educación en una autodisciplina rígida y en las virtudes militares. Dicha disciplina le ayudó a la hora de explorar en tinta un único aspecto de la pintura *nanga*: el paisaje. La mayor parte de las pinturas de Gyokudo están hechas en papel. La seda resultaba más academicista y esto gustaba a algunos pintores de la Escuela *nanga*, pero en seda la pintura tarda más en secarse. Además, el pintor tiene que tener más cuidado, y esto va en detrimento de su libertad. Las impetuosas visiones de Gyokudo están representadas con un espíritu exaltado, casi embriagado, y por eso el material más adecuado era el papel. El papel japonés de mejor calidad es resistente pero indómito, estableciendo su propia relación con el pincel. Absorbe mucho la tinta, pero permite a un pincel casi seco deslizarse sobre su superficie.

Con respecto a la textura, las posibilidades ofrecidas por este papel fueron aprovechadas al máximo por Gyokudo, como se ve en las vibrantes y complejas pinceladas y aguadas que dibujan un fondo de árboles en *Picos gemelos abrazando las nubes* (c. 1805; Museo de Arte Idemitsu, Tokyo).

Como casi toda la pintura del Lejano Oriente, la suya se basa en la aplicación de un pincel mojado en tinta china (hay distintos tipos) a un papel, siendo una de las mejores técnicas pictóricas jamás inventadas. Gyokudo consideraba la tinta china por sí sola suficiente para sus propósitos. Muchos de sus paisajes no tienen color, ya que, según parece, descubrió que el añadido del color impedía la transmisión directa al espectador del mensaje del artista.

Cuando emplea el color, lo hace con brillantez, si bien a menudo de forma arbitraria. En *Nubes congeladas y nieve en polvo*, por ejemplo, una visión majestuosa e inhóspita de un paisaje montañoso gris y congelado está animada por unas pinceladas rojas en árboles y rocas. No representan nada en concreto, pero atraen la mirada del espectador, que siente así la fuerza interior de la vida en elementos muertos. La utilización del color por Gyokudo se limita prácticamente a la tinta roja en unas pocas pinturas. Pero esta utilización es tan sutil que en la famosa página del *Álbum de neblinas* (1811) titulada *Montañas verdes y bosques rojos* (c. 1811; Sala Conmemorativa Umegawa, Tokyo) la escena brilla con los variados colores de un otoño japonés, aunque sólo se utilizan el rojo y el negro (véase también *Montañas con manchas de hojas rojas*, c. 1815-20; colección Teizo Kimura, Prefectura de Aichi).

Hay cinco formatos fundamentales en el arte japonés: biombos, pergaminos, papel, álbumes y hojas palmeadas. Gyokudo no pintó biombos, y sólo algunos pergaminos. Las razones de esto son de índole práctica. Ambos formatos requieren una organización minuciosa del espacio; en el caso de los biombos resulta casi imposible con una superficie tan grande para ser pintada directamente del natural. Gyokudo, frecuentemente embriagado, necesitaba pintar directamente.

El pergamino debe ser desenrollado lentamente y por un experto, y resulta fatigoso para el artista tener que cambiar escenas e incluso el estilo. Por eso mismo gustaba a los academicistas pintores de la Escuela *nanga*: pero no a Gyokudo.

El pergamino titulado *La antigüedad de las montañas meridionales* (traducción aproximada de un título críptico; colección privada), que recuerda desde el punto de vista estilístico al maestro chino Mi Fu, es una de sus obras menos notables. También es una de las primeras del artista (1897).

Gyokudo prefería la unidad simple del papel, la hoja palmeada y el álbum. En estos tres medios realizó sus principales obras. A causa de su habilidad para trascender las limitaciones academicistas de su escuela, se convirtió en el más grande de sus maestros. En efecto, nadie le alcanzó a la hora de extender con habilidad su técnica y su visión sobre una superficie de dimensiones notables. Una obra como *Ocio en las montañas* (c. 1807; Museo Nacional de Kyoto) mide 1,76 × 0,95 metros, pero no resulta fragmentaria y carente de unidad,



como las de un pintor tan importante como Taiga.
La mayor parte de las obras de Gyokudo son paisajes pintados en los últimos veinte años de su vida, durante los cuales viajó casi sin parar por las zonas montañosas de Japón. Es indudable que sus pinturas —la mayoría son paisajes con montañas de cima redondeada, cubiertas casi por completo por vegetación y surgiendo de valles boscosos— son retratos de su tierra natal, por muy deformada que haya sido la visión del artista. Esto no debe olvidarse, ya que los pintores *nanga* japoneses a menudo copiaron paisajes de artistas chinos, los cuales, por su parte, solían idealizarlos.
La idea de Confucio divulgada por el gran teórico de la pintura china Tung Ch'i-ch'ang (1555-1636) era que el paisaje puro, desprovisto de figuras humanas, era la mejor práctica para un «pintor-erudito», al ser realmente una forma de autorretrato. Gyokudo debió de seguir este consejo, ya que sus obras lo reflejan; pero a él añadió la dimensión de un amor apasionado por su tierra natal. En muchas obras suyas se repite la imagen de

Philip Guston: *El regreso*; óleo sobre lienzo: 178 × 199 cm.; 1956-58. Tate Gallery, Londres.

un hombrecillo pasando por un puente o entre árboles, mirando a las montañas majestuosas y cercanas (no remotas, como las de los maestros chinos). Es una escena que él debió de vivir personalmente en múltiples ocasiones. En este sentido, los paisajes de Gyokudo son siempre realistas. Las montañas suelen constituir el centro de la pintura: por debajo



de ellas se extienden los bosques. Lo único artificial en estas obras es la pincelada nerviosa, irracional, aplicada a las formas básicas. A veces toda una pintura está cubierta por pinceladas horizontales aparentemente sin sentido, como en *Montañas envueltas en lluvia* (c. 1805; Museo de Arte Ohara, Prefectura de Okayama), creándose la sensación de una naturaleza en movimiento, en perpetuo cambio. La impresión de evolución constante es algo que va más allá del confucianismo oficial, siendo una de las doctrinas básicas del budismo, que ha afectado al carácter japonés desde el siglo VI d. de C. La naturaleza intuitiva de la percepción (según el budismo zen) era algo con lo que Gyokudo había crecido, y debió de influirle a la hora de sentirse atraído por la rama Wang Yang-Ming del confucianismo, cuya prohibición provocó su alejamiento de la vida oficial. La rama Wang Yang-Ming le enseñó intuición y la unidad de las cosas y los pensamientos. Con el paso de los años, la visión de Gyokudo se fue deformando cada vez más. Extrañas formas circulares empezaron a aparecer entonces en las laderas de sus montañas, atrayendo la atención del espectador, como en *Visión tranquila en las montañas nubladas* (colección privada). Las propias montañas se fueron haciendo más ligeras, hasta parecer una explosión en *Fuerte viento, ocas inclinadas* (1817; colección

Constantin Guys: *Paseo por el bosque*; pluma, tinta y acuarela; 19 × 25 cm. Colección privada.

privada). Al mismo tiempo, los picos de las montañas adoptaron formas fálicas (como en *Refugio en bosques invernales o zona de esparcimiento en bosques congelados*; colección privada), creándose en el espectador la sensación de que hay fuerzas primitivas escondidas tras las violentas pinceladas, en vez de meras filosofías. La fuerza de Gyokudo radica, en última instancia, en su visión de la naturaleza y en la excitación visual de las pinceladas que la expresan. Esto es una característica tanto de un pintor zen como de uno *nanga*. Su habilidad para sugerir la violenta energía de la naturaleza y de su propia mente ha atraído al hombre del siglo XX, especialmente al occidental. Sus hijos Shunkin y Shukin fueron pintores *nanga* convencionales; el primero fue más famoso en su día que su padre. No heredaron su espíritu, y por tanto Gyokudo no dejó escuela. Sólo el último artista *nanga*, Tomioka Tessai (1836-1924), tiene una visión de la naturaleza y refleja en sus obras unas tensiones visuales similares a las de las obras de Gyokudo. Este artista no debe confundirse con Kawai Gyokudo (1873-1957), un excelente paisajista lírico de nuestro siglo que perteneció a una escuela distinta a la de Uragami.

H

Hals, Frans c. 1581/5-1666

El pintor holandés Frans Hals sólo fue superado por Rembrandt como retratista.

Había nacido en Amberes, hijo de un fabricante de telas de origen flamenco. Sus padres emigraron a las provincias del norte en 1585 (año en que Amberes cayó bajo los españoles) y se establecieron en Haarlem. Aparte de una o dos visitas a Flandes, Hals pasó el resto de su vida en Haarlem, un importante centro del arte holandés a comienzos del siglo XVII.

Es muy poco lo que se sabe de la adolescencia de Hals. No existe ningún cuadro fechado anterior a un retrato de 1611, año en que este artista tenía entre 25 y 30 años de edad.

En esta y en algunas otras pinturas pertenecientes al período comprendido entre c. 1611 y 1615 se manifiesta la tendencia del pintor a una ejecución relativamente minuciosa, con colores brillantes que destacan sobre fondos bastante oscuros.

El éxito profesional de Hals data de 1616, año al que corresponde el primero de su larga serie de retratos: *El banquete de los oficiales de la Compañía de Milicia de San Jorge* (Frans Hals Museum, Haarlem, que es donde mejor puede estudiarse la obra del artista).

La Compañía de San Jorge era una de las dos guardias cívicas de Haarlem. Se trataba de cuerpos cuyo papel defensivo durante la guerra contra España había quedado reducido en 1616 a algo puramente social. Tras su período de tres años de servicio, los oficiales solían encargar que les pintasen retratos para colgarlos en los cuarteles de la compañía.

El costo de los retratos se repartía por igual entre todos los que posaban para ellos que, como era lógico, pretendían ocupar un lugar igualmente destacado, además de exigir que se consiguiese un gran parecido físico. La innovación de Hals consistió en romper las habituales y monótonas filas de rostros inexpresivos formando grupos diferenciados de hombres cuyas diversas expresiones faciales, gestos y posturas revelan sus dotes para la caracterización humana

y su deseo de una mayor informalidad.
La inmediatez lograda por Hals en esta primera escena de ceremonia se incrementó en su deslumbrante *Oficiales de la Compañía de Milicia de San Adriano* (c. 1627; Frans Hals Museum, Haarlem), donde la variedad de movimientos direccionales de las figuras está subrayada por las atrevidas diagonales de las fajas y los estandartes.
La falta de un centro de atención evidente capaz de frenar la excesiva animación del cuadro fue corregida en una versión posterior, de 1633, titulada también *Oficiales de la Compañía de Milicia de San Adriano*, caracterizada por una atrevida asimetría (Frans Hals Museum, Haarlem). En este caso, las diagonales fueron reemplazadas por elementos verticales y horizontales de carácter más arquitectónico. Algunas figuras han quedado relegadas a un lugar en el fondo, pero si bien esto contribuía a una mayor unidad formal, hubo que esperar a la *Ronda nocturna* de Rembrandt, de 1642 (Rijksmuseum, Amsterdam), para que estos cuadros lograsen una unidad psicológica convincente.
La mayor parte de los retratos de Hals son figuras únicas de medio cuerpo o de tres cuartos, por lo general de profesionales, de comerciantes y de las esposas de éstos. El celebrado *Caballero riendo* (1624; Wallace Collection, Londres) es característico de los encargos de 1620, con su informalidad casual y su color brillante pero cada vez más frío. Estos retratos sugieren siempre cambios incipentes de postura y de expresión, y casi nunca dan la impresión de que el modelo haya posado.
Hals puede ser criticado por no penetrar en el carácter íntimo de sus modelos, pero su objetivo consistía más bien en ampliar el alcance de un retrato del mero parecido físico a algo próximo a un parecido «parlante», especialmente mediante la animación del rostro con una sonrisa, una risa o una insinuación de conversación. Hals elevó la sensación de presencia que buscaba estableciendo vínculos emocionales entre el modelo y el espectador. Esto lo consiguió mediante la mirada dirigida hacia el espectador y también con recursos ilusionistas, tales como los movimientos y los gestos dirigidos hacia nosotros. Levantar un vaso es uno de los gestos más frecuentes.
Los cuadros costumbristas son comunes durante la primera mitad de la carrera de Hals. Los primeros ejemplares presentan gran riqueza de detalles, un brillante colorido y resultan estrepitosos. *Feliz compañía* (c. 1615-17; Metropolitan Museum, Nueva York) es característico de este período: En él está representada una escena teatral en la cual se celebra el martes de Carnaval. En la iconografía y en la tonalidad brillante de varios músicos, bebedores y rameras pintados a tamaño natural, de la década de 1620 y comienzos de la siguiente se advierte la influencia de la Escuela de Utrecht, con la diferencia de que las obras costumbristas de Hals tienen en todos los casos un carácter decididamene



Frans Hals: *Retrato de Isabella Coymans:* óleo sobre tela; 116 × 86 cm.; 1648-50. Colección Rothschild, París.

retratístico (por ejemplo, *Yonker Ramp y su novia*, c. 1623; Metropolitan Museum, Nueva York; *El bebedor feliz*, c. 1628-30; Rijksmuseum, Amsterdam).
Hals fue muy buscado como retratista durante las décadas de 1620 y 1630, y tuvo que recurrir a la labor de ayudantes. Sin embargo, el número de encargos que se le hicieron en la década siguiente decayó posiblemente porque la informalidad





Gavin Hamilton: *Un club de artistas*; óleo sobre tela; 34 × 43 cm.; 1753. National Portrait Gallery, Londres.

Richard Hamilton: *Londres frívolo 67 II*; estarcido; óleo sobre tela; 67 × 85 cm.; 1967. Museo Ludwig, Colonia.

de su obra no era muy adecuada para el estilo más sobrio de la ya asentada república. Sus retratos posteriores muestran una marcada tendencia hacia los colores monocromáticos y hacia los tonos más oscuros, cambio que sólo queda parcialmente explicado por la mayor sobriedad de la vestimenta holandesa a partir de c. 1635. Pero por más que su paleta se circunscribía a los negros, los blancos, los grises, los marrones amarillentos y las tonalidades color carne, no estaba en absoluto exenta de variedad. Van Gogh llegó a identificar nada menos que 27 negros diferentes en la obra de Hals.

La heterogeneidad y el movimiento desaparecieron de la obra tardía de Hals; en esta época son habituales las poses simples, frontales, y el clima es de quietud. En cambio, su manera de aplicar la pintura es cada vez más abierta y libre; las pinceladas angulares, aplicadas con vigor, son capaces de sintetizar formas con un máximo de economía. Su estilo directo hacía que los estudios preliminares resultaran superfluos (no han quedado dibujos). En las obras de su última época, Hals prescindió incluso de la pintura básica, aplicando el óleo directamente sobre la tela desnuda. Esta utilización espontánea de la pintura otorgaba vitalidad y animación a las figuras de Hals, aumentaba la sensación de inmediatez y daba la impresión de chispeantes efectos luminosos. Sin embargo, no permitía distinguir entre las diferentes texturas, y por más que se adecuaba perfectamente al carácter fogoso, extravertido de los jóvenes, era mucho menos apropiado para las mujeres y para los modelos de edad más avanzada.

Las dos obras culminantes de Hals son los dos grandes grupos de retratos que representan a los *Regentes* y a las *Regentas de la Casa de Caridad para ancianos* (ambos c. 1664; Frans Hals Museum, Haarlem). Estos cuadros, pintados cuando Hals tenía 80 años y él mismo se encontraba en la indigencia, transmiten una sensación de dignidad austera, solemne, lograda con una suprema simplicidad de medios. El pathos de estas obras no tiene precedentes en la obra del artista.

La pintura de Hals no tuvo gran influencia sobre los artistas de su época, y tampoco fue debidamente apreciada después de su muerte (sólo se han conservado unos 250 cuadros). Lo abocetado de su técnica de virtuoso fue uno



de los factores que provocaron el desinterés de las generaciones posteriores. Su redescubrimiento corresponde a mediados del siglo XIX, cuando los impresionistas, sobre todo Manet, emularon la brillantez de su técnica.

Hamilton, Gavin 1723-98

Gavin Hamilton fue un pintor histórico y retratista de origen escocés. Compañero de Stuart y Revett, de Winckelmann y Mengs, y uno de los primeros defensores de Canova, se le ha considerado como una de las figuras que hicieron posible el surgimiento del neoclasicismo internacional.
Había nacido en Lanarkshire, y en 1748 se dirigió a Roma para estudiar pintura, siendo discípulo de Agostino Masucci durante un breve período. A excepción de dos breves visitas que realizó a Londres, permaneció en Roma durante el resto de su vida. El primero de sus cuadros históricos de que tenemos noticia es *Dawkins y Wood descubriendo Palmira* (1758; prestado al Hunterian Museum and University Art Collections, Glasgow), cuyo tema anuncia sus propios intereses arqueológicos, que dieron como resultado el descubrimiento de varias piezas de escultura antigua. Sus dos series de composiciones basadas en Homero (década de 1760 y 1782/4) tuvieron una amplia difusión en reproducciones grabadas.
La obra individual más importante de Hamilton es el *Juramento de Bruto* y de ella hay varias versiones (una c. 1763; Paul Mellon Center for British Art, New Haven). Esta concepción nueva y grandiosa de un incidente narrado por Tito Livio fue la fuente directa de inspiración de numerosos cuadros neoclásicos, siendo el más conocido *El juramento de los Horacios* (1784; Louvre, París). En general, el estilo de Hamilton refleja los gustos eclécticos de los primeros neoclasicistas, en los que se combinan frecuentemente elementos de diversas fuentes, tanto antiguas como barrocas.

Hamilton, Richard 1922-

El pintor británico Richard Hamilton nació en Londres. Estudió en la Royal Academy (1938-40; 1946-7) y en la Slade School of Fine Art (1948-51), y en 1952 fue miembro fundador del Grupo Independiente. Hamilton fue una figura de vanguardia en la evolución del pop art en Gran Bretaña durante la década de 1950. Marcel Duchamp, a quien le unía una gran amistad, ejerció una gran influencia sobre él, decidiéndole por el collage. Utilizando fragmentos de cultura popular —por ejemplo fotografías de revistas—, creó nuevas imágenes que fueron a un tiempo un tributo a sus fuentes y logradas obras parcialmente abstractas de admirable calidad artística.

Duane Hanson: *Vagabundos de Bowery*; fibra de vidrio, poliéster, materiales de desecho; 1969-70. Museo Ludwig, Colonia.

Hanson, Duane 1925-

Este escultor superrealista norteamericano nació en Alexandria, Minnesota. Terminó sus estudios cursando un año en la Cranbrook Academy of Art de Michigan, donde realizó su primera exposición individual en 1951. A fines de la década de 1960, cuando ocupaba ya un lugar prominente dentro del mundo artístico, poseía una técnica personal de moldear figuras en fibra de vidrio para vestirlas a continuación con ropas auténticas. Se valió de este proceso para crear escenas de la vida contemporánea, por lo general de temas emotivos y violentos, como es el caso de *Escena de Vietnam* (1969; Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisberg). Abandonó más tarde estos grupos a los que se ha dado en llamar «expresionistas» para dedicarse fundamentalmente a figuras individuales que representan diferentes tipos norteamericanos, por ejemplo, *La mujer del supermercado* (1970; Neue Galerie, Sammlung Ludwig, Aquisgrán).

Hartley, Marsden 1877-1943

Marsden Hartley fue un pintor norteamericano cuyos antecedentes artísticos deben buscarse en los románticos del mismo origen, como, por ejemplo, Albert P. Ryder. Hartley estuvo relacionado con los comienzos del arte moderno en Nueva York, inspirado por Alfred Stieglitz. Éste lo ayudó para que pudiese visitar Berlín, donde expuso con el grupo del *Blaue Reiter*. Algunas obras suyas, como *Retrato de un oficial alemán* (1914; Metropolitan Museum, Nueva York), están muy próximas al expresionismo europeo, pero la apasionada identificación de Hartley con su Maine natal ya se había manifestado en cuadros tan claustrofóbicos y amenazadores como *La montaña oscura* (1909; Art Institute of Chicago). El estilo de madurez de Hartley fue una mezcla de expresionismo europeo e interpretación personal, más genuina que la de cualquier otro regionalista, de la vida y el paisaje de la costa nordeste de los Estados Unidos.

Hartung, Hans 1904-

Hans Hartung es un pintor y artista gráfico de origen germano-francés. Asistió al Gymnasium de Dresde (1915-24) y a la Universidad y Academia de Bellas Artes de Leipzig (1924-5), donde estudió filosofía e historia del arte. Le aconsejaron que asistiera a la Bauhaus, pero prefirió las academias de Bellas Artes de Dresde y de Munich, donde estudió con Feldbauer, Dorsche, Wehlte y Dörmer. Por entonces ya había encontrado inspiración en Rembrandt y en Goya y había descubierto a los expresionistas alemanes, especialmente a Oskar Kokoschka y Emil Nolde.
Pasó el período comprendido entre 1927 y 1935 viajando y viviendo en Menorca y en París. Volvió a Berlín en 1935 para poner en orden sus finanzas, y se vio obligado a huir de la Alemana nazi. Se dirigió a París con ayuda de Will Grohmann y Christian Zervos. En esta ciudad expuso en 1936 en la Galeria Pierre, junto con Kandinsky, Arp y Hélion; en 1937 conoció a Julio González, cuya obra admiraba. Entre 1939 y 1945, Hartung estuvo en la Legión Extranjera Francesa. En 1945 se hizo ciudadano francés, y desde entonces ha vivido y trabajado en París haciendo frecuentes exposiciones.



Suzuki Harunobu: *Interior con una muchacha y su doncella*; grabado en madera; 27 × 20 cm.; c. 1750-70. British Museum, Londres.

A mediados de la década de 1930, su obra empezaba a adquirir las características por las cuales se le llegó a conocer en la década de 1950: un estilo caligráfico rítmico y un automatismo precedido por un período de meditación sobre la tela (*pintura T 54-16*, óleo sobre tela; 1954; Musée National d'Art Moderne, París). A comienzos de la década de 1960, las pinceladas nerviosas habían sido reemplazadas por una técnica de rayado de la pintura cuando todavía estaba húmeda, y a fines de aquella década, el elemento gráfico había sido sustituido por manchas oscuras sobre la tela. Se ha dicho que Hartung es el mayor exponente de la «abstracción lírica» de la Escuela de París.

Harunobu, Suzuki 1725-70

El artista impresor japonés Suzuki Harunobu trabajó en Edo (Tokio), pero en cuanto al estilo parece haber sido un seguidor de los artistas *ukiyoe* de Kyoto, y especialmente del ilustrador de libros Nishikawa Sukenobu (1682-1752). Alcanzó la fama en 1764, cuando grupos de entendidos empezaron a encargarle grabados en madera policromos, los llamados «grabados de brocado» de los cuales Harunobu fue el primer especialista. Impuso un estilo de colorido variado pero delicado, de línea expresiva y de un romanticismo en el que se mezclan la burla y la inocencia, colocando a las mujeres y a sus amantes en convincentes decorados domésticos o al aire libre, lo cual confiere unidad a las composiciones. También introdujo alusiones a temas clásicos en estas obras básicamente burguesas, vinculándolas así de una manera más marcada con las tradiciones artísticas más antiguas.

Hashim c. 1555-c. 1637

Hashim fue un pintor musulmán de la corte mogol durante los reinados de Akbar (1556-1605), Jahangir (1605-27) y Shah Jahan (1627-56). Se le conoció, sobre todo, como retratista del reinado del emperador Shah Jahan, y es posible que hiciera un retrato del emperador en el momento de su acceso al trono. Entre las obras de Hashim figuran *Khan Dawran Nasrat-i-Jang* de los Álbumes Reales de Chester Beatty (Chester Beatty Library, Dublín), *Retrato de un noble* (antiguamente en la colección Demotte) y una obra en la colección Rothschild. En un momento se le identificó como artista del Dekán debido al fondo verde pálido de sus cuadros, pero es posible que esta característica haya sido el resultado del contacto con el estilo de aquella región, ya que Hassim pintó retratos de funcionarios extranjeros, entre ellos uno de Melik Abar, natural del Dekán.

Hayman, Francis 1708-76

El pintor inglés Francis Hayman trabajó en un principio en Londres como pintor de escenografías en el teatro Drury Lane. Durante la década de 1740 colaboró con Gravelot en los dibujos y grabados para algunas ilustraciones literarias y en las decoraciones ornamentales de los jardines Vauxhall de Londres. Su representación de las escenas de la lucha de *Como gustéis*, en las *Obras de Shakespeare*, edición de sir T. Hanner (c. 1744), es una de las más originales entre las primeras ilustraciones de Shakespeare. Donó la más ambiciosa de sus obras históricas, *El rescate de Moisés de las aguas* (1746), al hospital Foundling de Londres. Entre sus obras de esta época figuran conversaciones y retratos teatrales. La mezcla



Francis Hayman: *El artista ante su caballete*; óleo sobre tela; 69 × 59 cm.; c. 1745-50. Royal Albert Memorial Museum, Exeter.

de realismo con elementos del rococó francés lograda por Hayman influyó de una manera importante sobre Gainsborough. Hayman desempeñó también un papel clave en la fundación de la Sociedad de Artistas y de la Royal Academy.

Heartfield, John 1891-1968

John Heartfield fue un dibujante gráfico alemán. Como protesta frente al fervor nacionalista alemán, transformó su nombre, Helmut Herzefelde, adaptándolo al inglés, durante la Primera Guerra Mundial. Se afilió al Partido Comunista en 1918 y durante toda su vida fue un artista con claro compromiso político. Desde su lugar destacado en el grupo dadaísta de Berlín, fue uno de los inventores —tal vez incluso el mayor exponente— de la técnica de fotomontaje. En sus manos, ésta se convirtió en un método satírico sumamente eficaz. Fue director escénico de los teatros de Max Reinhardt de Berlín entre 1921 y 1923, redactó la revista satírica *Der Knüppel* desde 1923 hasta 1927 y produjo algunos de sus mejores fotomontajes para la prensa comunista alemana a comienzos de la década de 1930. Acosado por el régimen de Hitler, vivió como refugiado en Londres entre 1938 y 1950. Murió en Berlín Oriental.

Hemessen, Jan van c. 1500-66?

El pintor flamenco Jan Sanders van Hemessen se formó en Amberes, pero se trasladó a Haarlem, en el norte, después de 1550, posiblemente por motivos religiosos. Es probable que viajara a Italia. Sus conocimientos de la pintura manierista italiana se ponen de manifiesto en su *Judith* (c. 1540-5; Art Institute of Chicago), donde el vigoroso desnudo está acomodado dentro del espacio pictórico sólo mediante el giro de su cuerpo y el brazo escorzado. Sus cuadros bíblicos y costumbristas suelen presentar figuras próximas al primer plano y un paisaje que es un mero telón de fondo para la acción, como puede verse en *Tobías curando a su padre ciego* (1555; Louvre, París).

Heemskerck, Maarten van 1498-1574

Maarten van Heemskerck fue un artista holandés formado en Haarlem y Delft. Fue discípulo de Jan van Scorel, cuya influencia es evidente en *La virgen y San Lucas* (1532; Frans Hals Museum, Haarlem). En un viaje que hizo a Roma entre 1532 y 1535, produjo una serie de dibujos de la ciudad que demuestran un profundo interés arqueológico, que se manifiesta en el fondo de su *Autorretrato* de 1553 (Fitzwilliam Museum, Cambridge). Su reacción ante la obra de Miguel Ángel fue también muy marcada, y se encuentra en obras tan tardías como *La Sibila de Eritrea* (1564; Rijkmuseum, Amsterdam), cuyo ropaje, así como su postura en actitud de volverse y las piernas cruzadas, guardan una relación evidente con las figuras del techo de la Capilla Sixtina.

Henriques, Francisco fl. 1500-19

Francisco Henriques fue un pintor portugués, posiblemente de origen flamenco y llamado originalmente Frans Hendricks. La única obra atribuida a este artista es una serie de paneles que se encuentran en el Museo Nacional de Arte de Lisboa y en el Solar dos Patudos, Alpiarça, siendo partes de retablos ejecutados

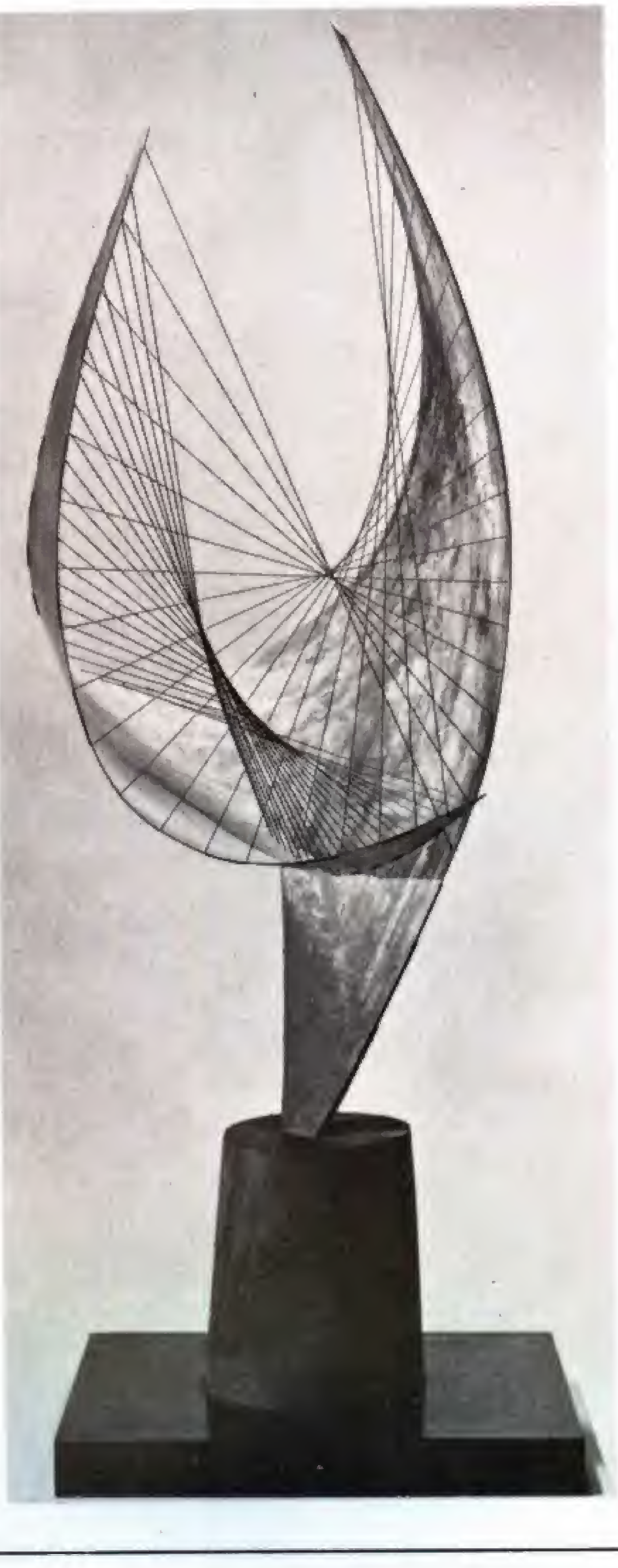
durante los años 1509-11 para São Francisco, Evora. Su herencia flamenca se hace evidente en los pliegues de los ropajes, en los suelos de azulejos y en las vistas de interiores, así como en los fondos minuciosamente representados de ciudades y paisajes. La monumentalidad de las figuras nos recuerda a Nuno Gonçalves. Sin embargo, las expresiones de los rostros son más suaves y los gestos más torpes. En la serie de la *Pasión* hay algunas composiciones con reminiscencias de los grabados de Schongauer.

Hepworth, Barbara 1903-75

La escultora inglesa Barbara Hepworth nació en Wakefield, Yorkshire. Cuando niña, la belleza de los valles de Yorkshire causó en ella una honda impresión, y a lo largo de toda su vida la acompañó el recuerdo de esta campiña. La importancia del hombre en el paisaje y la unidad del hombre y la naturaleza se convertirían en los impulsos básicos de su escultura. En 1920 ganó una beca para la Escuela de Arte de Leeds. Allí conoció a Henry Moore, con el cual tuvo una relación muy estrecha durante los siguientes 20 años. En 1921 ingresó en el Royal College of Art de Londres. Al igual que a Moore, le interesaba la talla directa, respetando las características de la piedra o de la madera, permitiendo que fuese el material quien dictase las formas de las escultura. A pesar de que a partir de mediados de la década de 1950 trabajó también en bronce y en otros materiales, la Hepworth fue, fundamentalmente, tallista.
Después de que en 1924 le otorgaron el Diploma del Royal College of Art, fue a Italia, donde estudió la escultura y arquitectura del románico y del Alto Renacimiento.
Cuatro esculturas de pájaros, expuestas en su primera exposición individual en la Beaux-Arts Gallery de Londres, en 1928, reflejan la influencia de Epstein y de Gaudier-Brzeska.
En *Forma perforada* de 1931 (destruida durante la Segunda Guerra Mundial) talló un orificio en el alabastro, innovación que habría de tener efectos importantes sobre la evolución de su obra. En 1932, Hepworth visitó en París los estudios de Picasso, Braque, Brâncuşi y Arp, y en 1933, el de Mondrian. El contacto con estos artistas le permitió descubrir las posibilidades del arte abstracto. Si bien la escultura realizada por Barbara Hepworth durante 1931-34 se fue haciendo cada vez más abstracta, seguía conservando sutiles referencias a la figura humana. Para 1935, su escultura ya se había hecho totalmente abstracta. En 1933 se asoció al grupo *Abstraction-Création* y en 1934 a *Unit One* y contribuyó a la revista *Circle: International Survey of Constructive Art* publicada en 1937. En 1939 empezó a utilizar color y cuerdas en su escultura, y éstos habrían de convertirse en los rasgos perdurables de su obra.
En 1949, Hepworth compró los Estudios Trewyn en Saint Ives. Vivió allí desde 1951 hasta su muerte.



Maarten van Heemskerck: *Torso, el Apolo de Belvedere*; tinta sobre papel; c. 1532-6. Staatliche Museen, Berlín.



Barbara Hepworth: *Tema sobre electrónica (Orfeo)*; segunda maqueta; bronce con cuerdas sobre base de madera; 115 × 43 × 41 cm.; 1956. Tate Gallery, Londres.

Herbin, Auguste 1882-1960

El pintor francés Auguste Herbin nació en Quiévy. Estudió en la École des Beaux-Arts y en el Atelier Winter de Lille entre 1898 y 1901. Se trasladó a París, y en 1909 arrendó un estudio en el Bateau-Lavoir. En 1931 fue uno de los cofundadores del grupo *Abstraction-Création*. Murió en París en 1960.
Entre 1903 y 1907 su obra consistió en bodegones, paisajes y figuras fauvistas. En 1909, el contacto con Picasso, Braque y Gris hizo que se inclinase por el cubismo. Produjo sus primeros cuadros abstractos en 1917, y entre 1919 y 1921 pintó cuadros simétricos y relieves.
Entre 1922 y 1926 volvió a los cuadros rigurosamente arquitectónicos basados en el natural. En 1926 empezó a crear composiciones estructuradas abstractas de formas planas coloreadas, a las que incorporaba movimiento mediante arabescos y formas excéntricas de contornos marcados. Durante la década de 1940 creó un sistema de pintura abstracta publicado en su libro *L'Art Non-Figuratif Non-Objectif*, de 1949, en el cual las formas geométricas puras y los colores estaban dispuestos sobre fondos monocromáticos y vinculados a notas musicales.

Patrick Heron: *Pintura en bandas horizontales*; óleo sobre tela; 279 × 152 cm.; 1955. Tate Gallery, Londres.



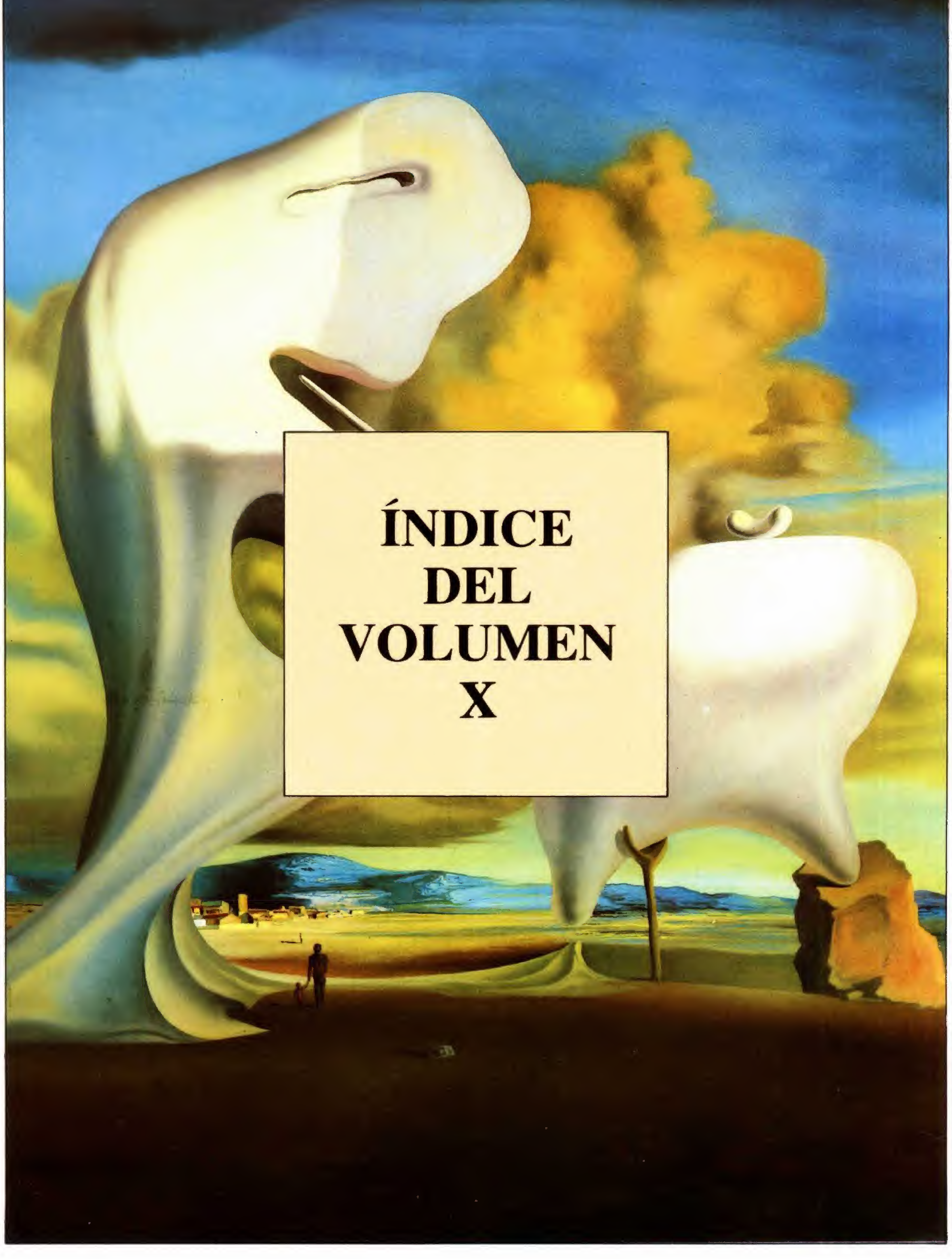
Heron, Patrick 1920-

El pintor británico Patrick Heron nació en Leeds y pasó una parte de su niñez en Cornualles (a donde habría de regresar en una etapa posterior de su vida). Heron estudió en la Slade School of Fine Art (1937-9), y entre 1945 y 1958 publicó muchas críticas de arte (en *The New Statesman* y en otros periódicos). Su obra fue motivo de numerosas exposiciones a partir de 1947 y recibió el Gran Premio en la segunda exposición John Moores de Liverpool (1959) y la Medalla de Plata en la Bienal de São Paulo de 1965. La obra anterior de Heron era abstracta, pero con una marcada sugerencia de paisaje. Más tarde creó un lenguaje a gran escala, totalmente abstracto, que en parte fue el resultado de la influencia de la Escuela de Nueva York, en especial de pintores como Rothko. En los cuadros de la década de 1970, grandes formas recortadas —que a veces parecen trozos de un rompecabezas y están fuertemente coloreadas— aparecen contrastadas y combinadas. Los bordes serrados ponen una nota de tensión a los que, de otra manera, serían efectos líricos producidos por el osado colorido de cartel (entre ellos, una serie de telas pintadas entre 1971 y 1975 y expuestas en las Waddington Galleries II, Londres, en mayo de 1957).

Herrera, Familia
siglos XVI-XVII

El pintor español Francisco Herrera *el Viejo* (c. 1576-c. 1656) trabajó en Sevilla en un vigoroso estilo naturalista con huellas ocasionales de manierismo antes de trasladarse a Madrid c. 1640. Entre sus mejores obras figura la serie de escenas de la vida de San Buenaventura (1626) pintadas para varias comunidades religiosas de Sevilla: *La cura* y *La Comunión*, que se encuentran actualmente en el Louvre de París), *La Visión de San Basilio* (1639; Museo Provincial de Bellas Artes, Sevilla) y el *Milagro de los panes y de los peces* (1647; Palacio del Arzobispado, Madrid). Su hijo, Francisco Herrera *el Mozo* (1622-85), estudió en Italia y trabajó en Sevilla y en Madrid, pintando en un dinámico y colorido estilo barroco. Sus obras maestras son el *San Francisco* (1660; catedral de Sevilla) y *El triunfo de San Hermenegildo* (c. 1654; Museo del Prado, Madrid); pero ninguno de los bodegones que le ganaron la fama en vida pueden identificarse en la actualidad. En 1680 le encargaron los planos de la iglesia del Pilar de Zaragoza, pero su obra de arquitecto fue mucho menos valiosa que la conseguida en la pintura.

ÍNDICE DEL VOLUMEN X



El Angelus arquitectónico de Millet (Dalí). Perls Galleries, Nueva York.



El pintor Bonnat (Degas). Museo Bonnat, Bayona.

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES



El pesebre de Greccio (Giotto). Iglesia superior de San Francisco, Asís.



10

HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE

sarpe